L. eleg. g. 393-2 Subser

EX LIBRIS
FF. EREMITARVM
ORDINIS
S. HIERONYMI
MONACHII.

Ref. Bibl. Neuhofen. p. 601.

<366028511800014

S

<366028511800014

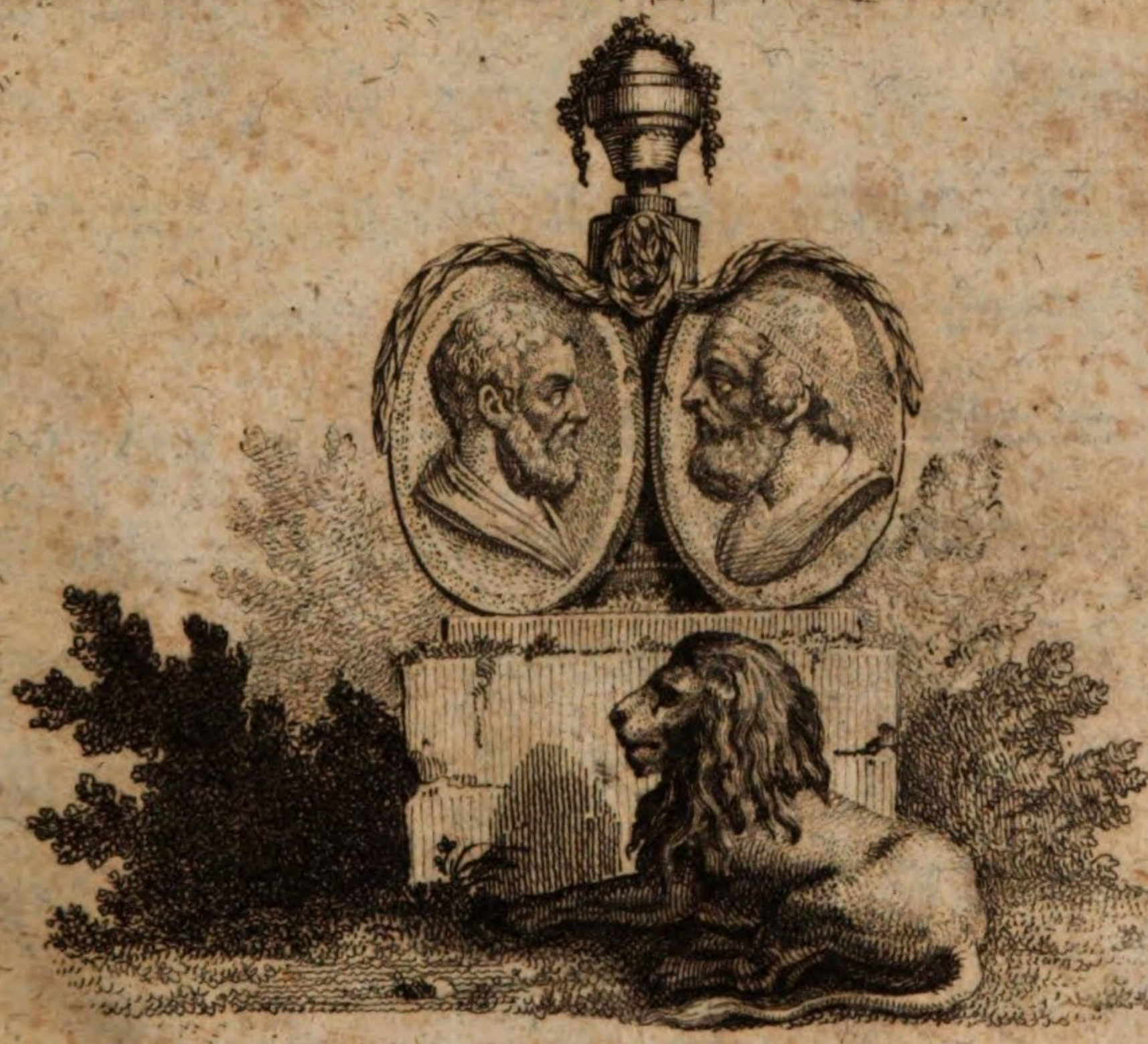
Bayer. Staatsbibliothek

Johann Georg Sulzers
Theorie der Dichtkunst.

Zum Gebrauch der Studirenden
bearbeitet
von

Albrecht Kirchmayer,
öffentlichem Lehrer der Beredsamkeit
auf dem Kurfürstl. Schulhause zu München.

Zweyter Theil.



München,
Bey Joseph Lentner. 1789.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Staatsbibliothek München

Vorerinnerung.

Hier theile ich meinen wertheſten Freunden, die meine vorigen kleinen Arbeiten ſo günſtig aufgenommen haben, den zweyten Theil der Dichtkunſt mit; und verſpreche mir zugleich, den Endzweck, der vorzüglich auf den Nutzen der ſtudirenden Jugend abzielet, erreicht zu haben. Es ermangelte uns noch immer in unſern Schulen eine gute und vollſtändige Theorie dieſer Kunſt, insbeſondere der Epopöe und des Drama, welche den Hauptunterricht in dieſem Theile ausmachen: ich konnte mir aber nichts beſſers und vollkommneres vorſtellen, der Jugend in Betreff der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften in die Hände zu geben, als was uns der ge-

Vorerinnerung.

lehrte Sulzer in seiner allgemeinen Theorie hinterlassen hat.

Die Ordnung, die ich dabey beobachtet habe, scheinet mir sehr faßlich und dem Endzweck sehr angemessen zu seyn. Ich fieng von den allgemeinen Unterrichten und Grundsätzen an, welche sowol dem Heldengedicht als dem Drama gemein sind; gieng dann zu dem, was das Besondere dieser zwey Fächer nach ihren verschiedenen Arten ausmachet; fügte zuletzt kritische Anmerkungen in jedem Fache bey, welche Herr Sulzer über die Werke der alten epischen oder dramatischen Dichter gemacht hat. Hätte ich es selbst gewagt, oder hätte ich, meiner Schwäche mißtrauend, aus den beßten Recensionen und vorzüglichsten Litteraturzeitungen eine kluge Kritik auch über die Werke der Neuern hinzusetzen wollen; so würde dieß Schulbuch zu weitschichtig und zu kostspielig geworden seyn. Ich habe deßwegen Ursache, dieses Geschäft den Lehrern selbst zu überlassen.

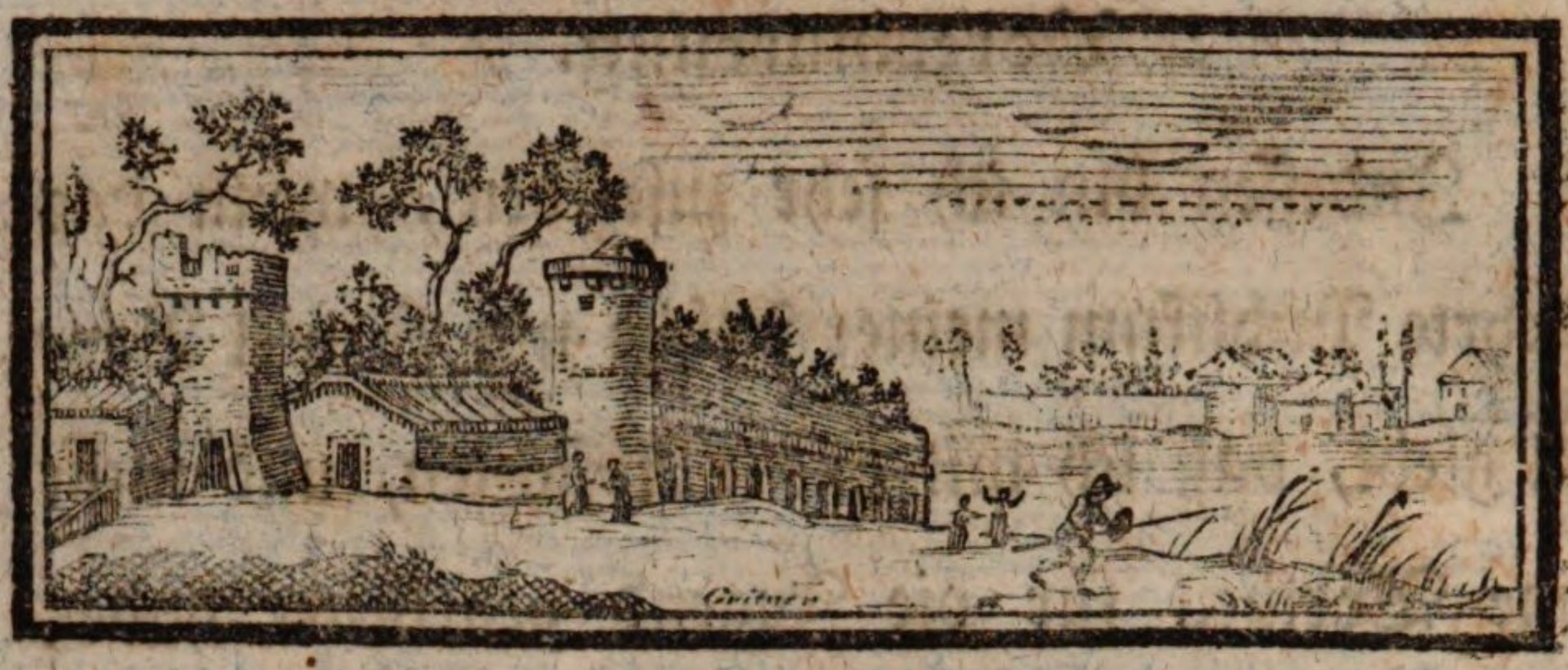
Indes-

Vorerinnerung.

Indessen bin ich sehr zufrieden, wenn das gelehrte Publikum meiner Mühe nur so viel Beyfall giebt, daß ich mit guten Absichten, und nicht ohne Vortheil für die Jugend gearbeitet habe; dieß macht mir Hoffnung, daß ich allezeit große Männer im Kreise der Wissenschaften, als meine theuersten Freunde, deren Gewogenheit ich mich empfehle, erhalten werde.

München,
19. Windmonat 1788.

Der Verfasser.



Inhalt
des zweyten Theils
von der
Theorie der Dichtkunst.

Allgemeine Theorie der Epopöe und des Drama.

	Seite
§. 1. Erklärung und Endzweck der Fabel.	1
§. 2. Vorschläge zur guten Fabel.	3
§. 3. Gebrauch der Fabel.	5
§. 4. Nutzen der Fabel.	8
§. 5. Erklärung, was Handlung sey.	9
§. 6. Eigenschaften derselben.	10
§. 7. Knoten der Handlung.	15
§. 8. Natur des Knotens.	16
§. 9. Knüpfung und Auflösung des Knotens.	19

Inhalt.

Seite

§. 10. Ausgang der Handlung. 21

§. 11. Von den Episoden. 26

§. 12. Ueber das Wunderbare. 28

§. 13. Von den Maschinen im epischen und dramatischen Gedichte. 34

§. 14. Von den Reden der handelnden Personen in beyder Dichtart. 36

§. 15. Von dem Charakter eines Helden. 40

Besondere Theorie.

Heldengedicht.

§. 16. Erklärung dieser Dichtart und deren Ursprung. 42

§. 17. Eigenschaften der epischen Handlung — Einheit. 49

§. 18. Einfachheit der Handlung. 51

§. 19. Wichtigkeit und Größe der Handlung. 53

§. 20. Ueber das Lehrreiche der Epopöe. 54

§. 21. Anordnung der epischen Handlung. 56

§. 22. Ankündigung des Stoffs. 60

§. 23. Behandlung der Epopöe. 61

§. 24. Ton und Ausdruck des epischen Dichters. 64

§. 25. Nutzen der Epopöe. 66

§. 26. Historische Beylage. 67

Inhalt.

Biographien

von Seite

§. 27. Homer. 69

§. 28. Ossian. 76

§. 29. Dante. 102

Kritische Anmerkungen

über

§. 30. Ilias. 104

§. 31. Odyssee. 107

§. 32. Argonautika. 110

§. 33. Aeneide. 112

§. 34. Pharsalia. 116

Dramaturgie.

Von dem Schauspiele insgemein.

§. 35. Nothwendigkeit und Nutzen des Schauspiels. 123

§. 36. Statistische Erinnerung über das Schauspiel. 127

§. 37. Vorschläge zur Einrichtung guter Schauspiele. 129

§. 38. Charakter und Foderniſſe eines guten Schauspiels. 132

§. 39. Allgemeinste Eintheilung des Schauspiels. 136

a.) Er-

Inhalt.

Seite

α.) Erste Gattung. 137

β.) Zweyte Gattung. 138

γ.) Dritte Gattung. 140

§. 40. Erklärung des Drama und Unterschied von der Epopöe. 142

Von den drey Einheiten des Drama.

§. 41. Einheit der Zeit. 143

§. 42. Einheit des Orts. 145

§. 43. Einheit der Handlung. 149

§. 44. Stoff des Drama. 150

§. 45. Anordnung der dramatischen Handlung. 151

§. 46. Vom Aufzug. 155

§. 47. Von der Zwischenzeit. 160

§. 48. Von dem Auftritt. 162

§. 49. Von dem Monolog. 164

§. 50. Von dem Ort der Vorstellung. 167

§. 51. Von der dramatischen Ankündigung. 172

§. 52. Auflösung der dramatischen Verwicklung. 174

§. 53. Schreibart des Dramatikers. 180

§. 54. Nutzen des Drama. 183

§. 55. Historischer Beytrag des Drama. 184

§. 56. Satirisches Drama. 187

Roma-

Inhalt.

Komödie.

Seite

§. 57. Erklärung, Absicht und Stoff der Komödie. 190

§. 58. Eintheilung und Beschaffenheit jeder Art. 195

§. 59. Komödie der Charaktere. 195

§. 60. Komödie der Sitten. 198

§. 61. Komödie merkwürdiger Situationen. 200

§. 62. Komödie seltsamer Begebenheiten. 200

§. 63. Ueber das Absichtliche der Komödie. 201

§. 64. Eigenschaften der Komödie. 202

§. 65. Erfodernisse des komischen Dichters. 209

§. 66. Nutzen der Komödie. 210

§. 67. Geschichte der Komödie. 213

α.) Alte Komödie der Griechen. 214

β.) Mittlere. γ.) Neue. 218

δ.) Komödie der Römer. 219

ε.) —. —. der neuern Zeiten. 221

Biographien der ersten komischen Dichter.

§. 68. Des Aristophanes. 223

§. 69. Des Plautus. 226

§. 70. Des Terentius. 235

Tragödie.

§. 71. Charakter des Tragischen. 240

§. 72.

Inhalt.

Seite

§. 72. Stoff und Endzweck der tragischen Bühne. 241

§. 73. Bestimmung und Eintheilung der Tragödie. 244

§. 74. Trauerspiel der Charaktere. 245

§. 75. — — der Leidenschaft. 246

§. 76. — — der Begebenheit. 247

§. 77. — — der Unternehmung. 248

§. 78. Nutzen und Behandlung dieser Hauptgattungen. 248

§. 79. Von den Sitten der handelnden Personen. 255

§. 80. Von der tragischen Schreibart. 261

§. 81. Zur Geschichte des Trauerspiels. 264

§. 82. Kritische Bemerkungen über die drey berühmtesten tragischen Dichter Griechenlands. 271

§. 83. Ueber die tragische Bühne der Römer. 292

Oper.

§. 84. Vom Ursprung und gegenwärtigen Zustand der Oper. 297

§. 85. Ursachen des Anstößigen und Fehlerhaften bey dem Operndichter. 299

§. 86. Grundsätze und Beyspiele zur richtigen Bearbeitung der Oper. 303

Ope-

Inhalt.

Operette.

Seite

§. 87. Vom Ursprung und gegenwärtigen Gebrauch der Operette. 310

§. 88. Stoff und Anweisung zur komischen Operette. 310

§. 89. Vom Nutzen derselben. 312

§. 90. Kantate. 312

§. 91. Ueber den Gebrauch und die Arten der Kantate. 314

§. 92. Oratorium. 317

Ueber das Aeußere des Schauspiels.

§. 93. Von der Form der alten und neuen Schaubühne. 321

§. 94. Von den Talenten und Eigenschaften des Schauspielers. 325

§. 95. Ueber Pantomime oder die Geberdensprache im stummen Spiel. 333

§. 96. Rügung der Fehler und Grundsätze der bessern Pantomime. 333

Ballet.

§. 97. Erklärung. 339

§. 98. Ueber das Fehlerhafte unserer Ballete. 340

§. 99. Vorschläge zum guten Ballet. 341

§. 100. Vom Nutzen des Ballets. 342

§. 101. Ueber Kleidung im Schauspiel. 344

Allge-

Allgemeine Theorie der Epopöe und des Drama.

§. 1.

Erklärung und Endzweck der Fabel.

Die Fabel ist die Handlung oder Begebenheit, die den Stoff des epischen und des dramatischen Gedichts ausmacht, sie sey wirklich geschehen, oder blos erdichtet: oder was eins ist — eine aus der Geschichte genommene, oder ganz erdichtete Begebenheit, nach den besondern Absichten des Dichters angeordnet (*). Sie ist das Gewebe, in welches der Dichter die Charaktere, Reden und Entschließungen der handelnden Personen seiner Absicht gemäß einflicht.

Sein eigentlicher Zweck ist, die mannigfaltigen Aeußerungen der menschlichen Kräfte, bey merkwürdigen Vorfällen, lebhaft zu schildern, die Stärke und Schwäche des Menschen, seine gute und schlechte Seite sehen zu lassen und zu zeigen, wie er hier durch die Stärke der Seele

(*) Aristoteles nennt sie συστασιν των πραγματων, die Beschaffenheit der Unternehmungen und Vorfälle.

Seele über alle Zufälle erhaben, dort ein Spielzeug des Schicksals oder seiner eigenen Leidenschaften ist. Er sucht Vorfälle und Begebenheiten von der Art, daß sie alles, was von wirkender oder leidender Kraft in der menschlichen Seele liegt, reizen und an den Tag bringen. Die Fabel dienet dem Gedichte, wie das Knochengerippe des Körpers, zum Gerüst, an dem die edlern zum Leben und zur Empfindung dienenden Theile angeheftet werden, damit sie ihre Wirksamkeit ausüben können.

Also ist die Fabel nicht das Wesentliche, auch nicht der wichtigere Theil dieser Gedichte; sie ist nur da, um dem Dichter Gelegenheit zu geben, seine Kenntniß der menschlichen Natur auf die vortheilhafteste Weise an uns zu bringen. Wer wird glauben, daß Homer bey der Ilias die Absicht gehabt habe, den Griechen zu erzählen, was sich vor Troja zugetragen? oder daß Sophokles seinen Oedipus geschrieben habe, blos, um seinen Mitbürgern das Schauspiel des unglücklichen Falles dieses Regenten vor Augen zu legen? Die Fabel ist nicht, wie die Geschichte, um ihrer selbst willen da; sie muß nach dem Grad ihrer Tüchtigkeit zu Entwicklung der Charaktere und Sinnesarten der darinn vorkommenden Personen beurtheilt werden.

Die beste Fabel ist die, welche dem Dichter die beste Gelegenheit giebt, das, was er uns zu zeigen hat, auf das kräftigste vor Augen zu legen. Jede wirkliche oder erdichtete Geschichte oder Begebenheit, in dem Gesichts-

punkte

punkte betrachtet, wie bey Gelegenheit derselben die Aeußerungen der verschiedenen in dem menschlichen Gemüthe liegenden Kräfte, deutlich und lebhaft könnten abgeschildert werden, wird durch diesen besondern Gesichtspunkt, aus dem man sie ansieht, zur Fabel.

§. 2.

Vorschläge zur guten Fabel.

Der Grund der Fabel wird meistentheils aus der Geschichte genommen, weil ganz erdichtete Personen und Handlungen unsre Aufmerksamkeit weniger reizen, als solche, die wir für wirklich halten. Wo Personen und Handlungen völlig erdichtet sind, da muß wenigstens der Ort und die Zeit der Handlung so seyn, daß sie in unsern schon vorhandenen Begriffen liegen. Eine Fabel aus einem nicht bestimmten Zeitalter und aus einem uns ganz unbekannten Lande würde, wenigstens im Anfang, uns wenig reizen. Erst wenn wir durch wiederholtes Lesen mit der Zeit, Ort und den Personen näher bekannt worden, hat die Fabel hinlängliche Reizung für uns.

Aber wirkliche Begebenheiten, gerade so, wie sie sich zugetragen haben, mit ihren besondern Umständen, werden sich sehr selten zur Fabel brauchen lassen. Die Sachen geschehen selten in der Ordnung, wie der Dichter sie braucht, und wie sie uns am lebhaftesten rühren; es kommen darinn Dinge vor, die seiner Absicht im Wege stehen; die Menschen sind dabey nicht allemal gerade in den Umständen, die ein völlig helles Licht über ihren Cha-

rakter verbreiten. Diesen Mängeln abzuhelfen, richtet der Dichter die Geschichte nach seiner Absicht ein, er läßt einige Sachen weg, erdichtet andere dazu, verkürzt oder verlängert die Dauer der Handlungen; zeichnet die wichtigsten Gegenstände genauer aus, daß wir sie vor unsern Augen zu sehen glauben.

Der Dichter kömmt durch zweyerley Wege zur Fabel; entweder fällt er zufälliger Weise darauf, eine sich ihm darbietende merkwürdige Begebenheit zur Fabel eines Gedichts zu machen, und erfindet alsdenn die Seele oder den Geist, womit er diesen Körper beleben will; oder er sucht zur Ausführung eines Endzwecks, den er sich vorgesetzt hat, eine Begebenheit auf, die er zur Fabel brauchen kann. In beyden Fällen aber muß er die Begebenheit durch Erfindung und Anordnung der Theile, nach seiner Absicht einrichten.

Es ist wahrscheinlich, daß Virgil durch den ersten Weg auf seine Aeneis gekommen ist. Er mag zufälliger Weise an die Niederlassung des Aeneas in Italien, und an die Folgen desselben gedacht haben, und dabey auf den Gedanken gekommen seyn, daß diese Begebenheit eine sehr gute Fabel abgeben könnte, den göttlichen Ursprung des römischen Reichs und die vom Schicksal selbst den Juliern bestimmte Herrschaft darinn vorzustellen. Also erfand er zu der schon vorhandenen Geschichte den Geist oder die Seele, womit er diesen Körper hernach belebt hat.

Homer

Homer ist vermuthlich durch den andern Weg auf die Ilias gekommen. Er mag sich vorher vorgesetzt haben, die berühmten Häupter der ehemaligen griechischen Völkerschaften, und auch diese selbst nach ihren Charaktern zu schildern, und ihre Thaten in ein helles Licht zu setzen. Dann mag ihm eingefallen seyn, daß er aus der Geschichte des trojanischen Krieges, worinn alle verwickelt gewesen, denjenigen Punkt aussuchen müsse, der ihm die beste Gelegenheit geben würde, jeden in seinem hellesten Lichte zu zeigen. Dieses sind die zwey Wege zur Fabel, wie insgemein zur Erfindung in den schönen Künsten (*).

§. 3.

Gebrauch der Fabel.

Sehr wichtig ist es für den Dichter, durch welchen Weg er auf den Stoff der Fabel gekommen ist, daß er seinen Werth genau und reiflich beurtheile. — Wenn die Fabel nicht gänzlich erdichtet ist, so sind mehr oder weniger wesentliche Dinge darinn, die er nicht ändern darf; da könnte es sich gerade treffen, daß dieses Wesentliche dem Geist des Gedichts im Weg stünde, oder daß es auch dem, was etwa zur Absicht des Dichters nothwendig hinzugedichtet werden muß, hinderlich wäre, und so könnten sich wichtige Fehler über das ganze Gedicht verbreiten.

(*) S. Art. Erfindung: oder in der Theorie der Beredsamkeit §. 9.

Zur Beurtheilung der Fabel aber wird eine genaue Bestimmung des Geistes oder der Seele, die man diesem Körper zu geben gedenkt, erfodert. Denn wenn da etwas ungewisses oder unbestimmtes bleibt, so wird die Erfindung dessen, was zur Fabel gehört, ungewiß, und es ist ein bloßer Zufall, wenn es geräth. Wir wollen nicht mit dem P. **Le Bossu** behaupten, daß das Ganze der Fabel ein bestimmter moralischer Satz seyn müsse; dieses ist eine sehr pedantische Einschränkung: doch fodern wir, daß der Dichter den Charakter des Stücks wol bestimme, daß er die Fabel von mehrern Seiten betrachte, bis er einen bestimmten Eindruck von derselben empfindet, den er auch andern mitzutheilen wünschet. Dieser Eindruck ist das, was wir den Geist der Fabel nennen.

Beyspiele, wie der besondere Gesichtspunkt, aus welchem die Dichter die Fabel ansehen, das Zufällige bestimmt, haben wir an der von den drey griechischen Trauerspieldichtern behandelten Fabel vom Tode der Klytemnestra. Aus dem Trauerspiel des **Aeschylus**, das den Namen **Koephoren** trägt, sehen wir deutlich, daß den Dichter in dieser Fabel vorzüglich die Vorstellung der Strafe gerührt hat, welche frühe oder spät auf große Verbrechen erfolget. Die ganze Fabel ist auf den finstern Ton gestimmt, der dieser Vorstellung gemäß ist. Daher kömmt die Erdichtung des schreckhaften Traumes der Klytemnestra, des ängstlichen Versöhnungsopfers auf dem Grabe des Agamemnons, das Entsetzliche, was von dem Meuchelmord dieses Königs erzählt wird, das böse

Ge=

Gewissen des Aegisthus, und endlich, nach vollbrachter That des Orestes, die angehende Tollheit dieses unglücklichen Sohnes. Der Dichter ist durchaus von dem Haupteindruck geleitet worden.

Sophokles sah die Sache aus einem andern Gesichtspunkte. Ihn rührten hauptsächlich der gottlose Charakter der Klytemnestra, und der feurige, aber mit Hoheit verbundene Charakter, unter welchem er sich die Elektra vorgestellt hat. Alles zielt auf die deutliche Bezeichnung und Entwicklung derselben ab. Zu dem Ende hat er die Chrysothemis eingeführt, wodurch er hinlängliche Gelegenheit bekommen, die eine Seite des Charakters der Elektra zu entwickeln, und die schöne Erdichtung von der Urna, die dem Vorgeben nach die Asche des Orestes enthielt, wodurch die andere Seite des Charakters der Elektra und zugleich der schändliche Charakter ihrer Mutter in das schönste Licht gesetzt worden.

Euripides hat die Fabel wieder in einem andern Lichte gesehen. Ihn rührte hauptsächlich das Niederträchtige und Lasterhafte in dem ganzen Betragen der Klytemnestra und ihres ehebrecherischen Gemahls. Um diese beyden Personen in der niederträchtigsten Sinnesart zu zeigen, hat er zu dem Wesentlichen der Fabel die schöne Erdichtung von der Verheyrathung der Elektra an einen armen Landmann, hinzu gethan. Nichts war geschickter, als diese Sache an sich selbst, und der tugendhafte und edle Charakter dieses geringen Menschen, um

den Aegisthus und die Klytemnestra in dem verächtlichsten Lichte zu zeigen.

Hiedurch wird also die vorhergemachte Anmerkung, daß der Dichter seine Fabel allemal aus einem gewissen Gesichtspunkt anzusehen habe, um sie zu seinem Vorhaben geschickt einzurichten, verständlich werden. Wenn der Dichter darinn glücklich gewesen ist, so wird der ganze Plan seines Werkes selten mißlingen.

§. 4.

Nutzen der Fabel.

Die Fabel hat, in Absicht der Sachen, die geschehen, vor der Geschichte den Vorzug, daß sie uns durch Erdichtung besonderer Umstände alles lebhafter, ausführlicher und lehrreicher, und durch des Dichters Anordnung ordentlicher, und wie es uns am stärksten interessirt, vorstellt; vornehmlich aber wie jedes am bequemsten ist, die handelnden Personen von der merkwürdigsten Seite zu zeigen, und uns die Stärke und Schwäche ihrer Seelen lebhaft empfinden zu lassen.

Deswegen merkt Aristoteles sehr wol an, daß die Poesie philosophischer und überlegter sey, als die Geschichte (*). Daher kömmt es, daß wir durch die Geschichte den Menschen nur in einem schwachen Licht, und wie in einer Zeichnung, ohne Farben und Leben, in dem epischen

(*) Και φιλοσοφωτερον και σπουδαιωτερον ποιησις ιστοριας εστιν. Poetic. c. 9.

epischen und dramatischen Gedicht aber in seiner ganzen Natur und in seinem vollen Leben erblicken.

Handlung.

§. 5.

Erklärung derselben.

Den Stoff zur Handlung giebt die Fabel; die Handlung selbst ist das, wodurch die Fabel ihre Wirklichkeit erhält. Man kann die Fabel, auf welche die Ilias gegründet ist, in wenig Worte fassen. „Während der Belagerung der Stadt Troja entzweyten sich Agamemnon und Achilles so sehr, daß dieser sich von dem Heere absonderte, und nach Hause ziehen wollte. Dadurch wurden die Belagerer so sehr geschwächt, daß es das Ansehen gewann, sie würden die Belagerung aufheben müssen. Sie suchten vergebens den Achilles durch Bitten zu vermögen, daß er sich wieder mit ihnen vereinige; aber ein besonderer Vorfall brachte ihn wieder zurück, und setzte seinen Heldenmuth in neues Feuer; dieses veranlaßte den Tod des Hektors, wodurch die Eroberung erleichtert wurde, weil dieser Held die stärkste Vormauer der Trojaner war.“ Dieses ist also die Fabel der Ilias. Die Handlung ist das, was geschieht, oder wodurch diese Fabel die Wirklichkeit bekömmt; der Streit zwischen Agamemnon und Achilles; des Achilles Abzug vom griechischen Heere, u. s. f. (*)

(*) Eben so haben wir drey griechische Tragödien (vorig. §.) von einer und eben derselben Fabel; aber die Handlung ist in jeder verschieden.

Die Begriffe der Fabel und der Handlung werden von den Kunstrichtern nicht allemal gehörig unterschieden: man fodert oft von der Handlung, was der Fabel zukömmt. Eigentlich ist die Fabel die geschehene Sache, deren Anfang, Fortgang und Ende sich der Künstler dem Erfolge nach vorstellt; die Handlung aber ist das, wodurch sie geschieht, wodurch sie ihren Anfang hat, ihren Fortgang gewinnt, und ihr Ende erreicht.

Eigentlich ist es also nicht die Fabel, sondern die Handlung, wodurch ein Werk groß und merkwürdig ist. Die Ilias ist nicht wegen der Fabel, die zum Grunde liegt, nicht darum, daß Agamemnon und Achilles sich entzweyt haben, u. s. f. ein großes und wichtiges Werk, sondern dadurch, daß die Sachen so geschehen sind, wie der Dichter sie vorstellt; nämlich durch die Handlung. So ist auch keines der vorher erwähnten drey Trauerspiele der Fabel halber merkwürdig; dieselbe Sache könnte so vorgestellt werden, daß niemand großen Antheil daran nähme; aber durch die Handlung, durch das, was geschieht, und die Art, wie es geschieht, werden sie wichtig.

§. 6.

Von den Eigenschaften der Handlung.

α.

Sie muß wahrscheinlich und natürlich seyn.

Die erste und nothwendigste Eigenschaft der Handlung ist, daß sie wahrscheinlich und natürlich sey, so, daß das, was geschieht, aus den vorhergehenden Ursachen auf eine unge=

ungezwungene und verständliche Weise hat erfolgen müssen. Denn wo dieses nicht ist, da fällt die Aufmerksamkeit auf die Sachen, der Antheil, welchen man daran nehmen sollte, hinweg. Man glaubt, der Künstler wolle uns hintergehen, oder habe geträumet und sich die Sachen fälschlich eingebildet. Darum muß in der ganzen Handlung nichts geschehen, davon man nicht den Grund in den Charakteren der Personen und in der Lage der Sache entdecket. Dazu wird freylich erfodert, daß der Künstler ein wahrer Kenner der Menschen sey. Hier hilft die feurigste Einbildungskraft und die stärkste Begeisterung nichts; die Wahrheit der Handlung ist blos ein Werk des Verstandes und der gründlichen Kenntniß.

Insgemein ist die Fabel dem Künstler durch die Geschichte gegeben, oder er hat sie in seiner Phantasie entworfen und angeordnet, ehe er an die Handlung denkt. Hat er nicht in seinem Genie und Verstand die nöthigen Mittel, die Handlung so zu veranstalten, daß die Fabel auf eine natürliche und ungezwungene Weise aus den vorhandenen Ursachen sich so, wie er sie entworfen hat, entwickelt; so hat er eine Uhr gemacht, die zwar dem Ansehen nach alle nöthigen Räder hat, aber doch nicht geht.

Bey jeder Handlung und bey jedem einzelen Theile derselben sind immer Kräfte, oder wirkende Ursachen und Wirkungen vorhanden, die einander auf das genaueste angepaßt seyn müssen. Man muß nicht große Kräfte aufbieten, um kleine Wirkungen hervorzubringen, und

eben

eben so wenig aus geringen Kräften große Wirkungen entstehen lassen. In der Iliade bringt zwar die Entfernung eines einzigen Menschen das griechische Heer dem Untergange sehr nahe; aber dieser Mensch ist Achilles. Hätte der Dichter nicht Genie genug gehabt, diesen Helden so groß zu schildern, als wir ihn sehen, so wäre die Handlung der Iliade unnatürlich geworden.

§.

Die Handlung muß interessant seyn.

Die zweyte Eigenschaft der Handlung ist, daß sie interessant sey. Der Geist und das Herz dessen, der der Handlung zusieht, müssen in unaufhörlicher Wirksamkeit unterhalten werden. Dieses kann auf mancherley Weise bewirkt werden.

Das Geschäft, welches betrieben wird, kann an sich selbst so wichtig seyn, daß die handelnden Personen dabey nothwendig in die lebhafteste Wirksamkeit gerathen, wie wenn es große Angelegenheiten eines ganzen Volkes betrifft; — oder es kann durch die dabey interessirten Personen wichtig werden, die uns wegen ihres Standes, oder wegen ihres Charakters merkwürdig sind; oder es kann zufälliger Weise, durch aufgestoßene Schwierigkeit, durch eine seltsame Verwicklung der Sachen, durch merkwürdige Vorfälle, die Neugierde reizen.

Es giebt bisweilen Handlungen, die an sich wenig merkwürdiges zu haben scheinen, durch das glückliche Genie des Künstlers aber ungemein interessant werden.

Daß

Daß einige trojanische Flüchtlinge sich einschiffen, um sich anderswo niederzulassen, ist an sich eine ganz unbeträchtliche Handlung. Virgil hat ihr aber durch den Gesichtspunkt, in dem er sie ansieht, eine ausnehmende Größe und Wichtigkeit gegeben. Diese wenige Abentheurer sind die Stammväter eines künftigen Volks, das den ganzen Erdboden beherrschen soll; das künftig einem andern, damals aufblühenden und von einigen Göttern vorzüglich beschützten Volke, die Herrschaft der Welt entreissen wird. Dadurch bekömmt die Handlung der Aeneis eine erstaunliche Größe, der aber das mehr schöne, als große Genie des Dichters nicht gewachsen war. Was würde nicht ein Dichter von Miltons oder Klopstoks Geiste daraus gemacht haben! (*)

7.

Sie muß ganz und vollständig seyn.

Die Handlung muß auch diese Eigenschaft haben. Man muß ihren eigentlichen Anfang deutlich bemerken, die Ursachen erkennen, die die handelnden Personen in Bewegung setzen; man muß dabey Gelegenheit bekommen, sich in den eigentlichen Gesichtspunkt zu stellen, aus dem die Handlung zu sehen ist; man muß ihren Fort-

---

(*) Es würde für die schönen Künste ein nützliches Unternehmen seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, die verschiedenen Kunstgriffe zu entdecken, wodurch große Künstler unbeträchtliche Handlungen interessant gemacht haben; denn hierinn zeiget sich das Genie im schönsten Lichte. S. Art. Handlung.

Fortgang deutlich bemerken, und zuletzt den eigentlichen Ausgang, das, was ausgerichtet oder bewirket worden, so deutlich vor sich sehen, daß nun nichts mehr kann erwartet werden; man muß empfinden, daß nun keine von den handelnden Personen das geringste mehr bey dem Geschäfte zu thun habe.

Dieses verursachet bisweilen beträchtliche Schwierigkeiten (*); daher auch die Meister der Kunst nicht allemal glücklich genug sind, alles, was zur Vollständigkeit der Handlung gehört, zu erreichen.

§.

Es muß nur eine Handlung seyn.

Daß in einem Werk, es sey so groß, als es wolle, nur eine einzige Handlung seyn müsse, ist eine so offenbar nothwendige Sache, daß man nicht nöthig hat, sie anzuführen. — Die vollkommensten Werke sind unstreitig die, bey denen die Aufmerksamkeit vom Anfange bis zum Ende, ohne alle Zerstreuung auf einen einzigen Gegenstand gerichtet bleibet.

Darinn haben die Trauerspiele der Alten einen offenbaren Vorzug vor den meisten Werken der Neuern. Mit unverwandtem Auge sieht man durch das ganze Stück denselben Gegenstand, von dem die Aufmerksamkeit nicht einen Augenblick abgezogen wird. Wie ein verständiger Portraitmaler seine Bildnisse immer so malet, daß das

Auge

(*) Dieß erkläret sich mehr in einem andern §. Ausgang.

Auge durch nichts von dem Gesicht und der Stellung der Person abgezogen wird; so muß auch bey jeder Handlung alles, was nicht zur Hauptsache gehöret, in gedämpftem Lichte stehen, damit es nicht für sich, sondern nur in so fern bemerkt werde, als es zur Haltung des Ganzen dienet (*).

§. 7.

Knoten der Handlung.

Dieses Wort — Knoten — wird in der Kunstsprache insgemein gebraucht, um in der epischen und dramatischen Handlung eine solche Verwicklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entstehen, wodurch die handelnden Personen veranlasset werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um sie zu überwinden, und die Hindernisse aus dem Wege zu räumen.

In diesem Sinn hat der Knoten bey den Werken der schönen Künste eine doppelte, sehr vortheilhafte Wirkung. — Das Werk selbst wird dadurch reicher an Vorstellungen. Handelnde Personen z. B. strengen ihre Kräfte mehr an; ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeiget sich dabey in einem vollen Lichte. — Der Künstler hat nöthig, auch sein Genie stärker anzustrengen, um Auswege zu finden. Dadurch wird also für den, der das

(*) So gewiß diese Eigenschaft der Handlung ist, so muß ich doch bey der Dramaturgie noch einmal davon reden, weil die dramatischen Dichter so vielfältig dagegen handeln.

S. ferners Art. Einheiten.

das Werk der Kunst genießen soll, alles interessanter und lebhafter. — Darum ist es nöthig, daß wir über eine so wichtige Sache uns hier etwas weitläuftig einlassen.

§. 8.

Von der Natur des Knotens.

Zuerst muß man auf die Beschaffenheit des Knotens Achtung geben, der bey Handlungen vorkommen kann. Er kann von zweyerley Art seyn.

Erstlich kann die Handlung an sich selbst ein sehr gefährliches oder mit außerordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen seyn, wodurch der Knoten sich von selbst knüpfet; indem es höchst schwer ist, der Unternehmung einen glücklichen Ausgang zu geben. Von dieser Art ist der Hauptknoten der Odyssee, wo die Heimreise des Ulysses und die Wegschaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzelen Menschen ein höchst schweres Unternehmen war. — Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hieher, worauf der Dichter gleich Anfangs unsre Aufmerksamkeit lenket:

Tantae molis erat, Romanam condere gentem.

Je grösser der Dichter diese Schwierigkeit zu machen weis, je mehr Gelegenheit hat er, die Fruchtbarkeit seines Geistes und die Größe seines Herzens zu zeigen. Hier liegt also die Schwierigkeit in der Bewirkung des Ausganges.

Es giebt noch eine andere Art des Knotens, der nicht von Hindernissen entsteht, die sich einer Handlung in Weg legen, sondern wo die Schwierigkeit darinn liegt, daß uns die Größe der wirkenden Ursachen, das Fundament, worauf sie sich stützen, deutlich vor Augen gestellt werde.

Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg selbst, den sie haben; oder durch die Kraft, wodurch er hervorgebracht worden. Daß Leonidas mit seiner kleinen Schaar bey Thermopylä von einem unermeßlichen Heere niedergemacht worden, hat in dem Erfolge selbst nichts wunderbares; aber woher dieser kleinen Schaar der Muth gekommen, gegen eine so sehr überlegene Macht zu streiten, und ihr einigermaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieses begreiflich vorzustellen, erfodert Kunst.

Die größte Handlung, selbst das größte Wunderwerk, reizt unsre Aufmerksamkeit nur, in so fern wir die Schwierigkeit derselben einsehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können (*).

Bey Charakteren und Handlungen der Menschen ist es nicht hinlänglich, daß man sie uns als groß vorstellt; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte, und den Grund, worauf sie sich stützen, sehen lassen, damit wir wenigstens einigermaßen begreifen, wie sie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeschwollen sind. Dieses macht den Knoten aus, der uns die Sachen interessant vorstellt.

Er

(*) S. Art. Knoten.

Er entsteht insgemein aus einem Streit der Leidenschaften, oder dem Zusammenstoß entgegen streitender Interessen.

Von dieser Art ist der Hauptknoten in der Ilias. — Es ist eine gemeine Sache, daß zween Befehlshaber bey einem Heer sich entzweyen, und daß üble Folgen daraus entstehen. Oder, wenn man sich die Sache so vorstellen will: — Es war in der Begebenheit: daß Achilles und Agamemnon sich entzweyt haben, daß der erstere sich von dem Heer getrennt, daß dadurch die Griechen in Verlegenheit gekommen; daß Achilles zuletzt sich wieder ins Schlachtfeld begeben hat, u. s. f. nichts außerordentliches: aber der Dichter hat diese Begebenheit von gemeiner Art so zu behandeln gewußt, daß dadurch eine außerordentliche Verwicklung der Sachen entstund.

Von dieser Art ist auch der Hauptknoten in Geßners Tod Abels. — Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier scheinet keine Verwicklung zu seyn. Aber wodurch konnte Kain zu einer solchen Wuth des Hasses gebracht werden? Hier entsteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Ursachen finden, den Haß des Mörders nach und nach anschwellen, und bis zu dem entsetzlichsten Uebermaaß wachsen zu lassen, der die Wirkung desselben begreiflich machte.

Das größte Beyspiel eines Knoten von dieser Art, ist Klopstoks Behandlung des Todes Jesu. — Es ist eine gemeine Sache, daß ein Mensch unter dem Haß seiner

Feinde

Feinde erliegt, und unschuldiger Weise hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Bewirkung des Ausganges der Handlung, sondern darinn, daß eine gemein scheinende Sache, als die größte und wichtigste aller Begebenheiten, an der das ganze Reich der Geister Antheil nimmt, vorgestellt würde.

Diese Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptsache vor, in welchem Falle man sie **Hauptknoten** nennen kann, sondern auch in einzelen Theilen; aber ihrer Natur nach sind sie immer einerley. In der Iliade kommen hundert einzele Begebenheiten vor, deren jede ihren besondern Knoten, von der einen oder andern Art hat; und eben dieses, worinn die Natur des Knotens besteht, macht das Gedicht so durchaus interessant.

§. 9.

Von der Knüpfung und Auflösung des Knotens.

In Ansehung der Knüpfung und Auflösung des Knotens kömmt die Hauptsache darauf an, daß alle wirkenden Ursachen, es sey, daß sie Schwierigkeiten verursachen, oder sie überwinden, natürlich und wahrscheinlich sind. Die Schwierigkeiten müssen nicht willkührlich erdichtet werden, wo keine sind; sie müssen keine große Hinderung machen, wo es leicht ist, ihnen aus dem Wege zu gehen; große Wirkungen müssen nicht aus kleinen Ursachen entstehen, es sey denn, daß man deutlich sehe, wie diese kleinen Ursachen außerordentliche Stärke bekommen haben.

Da muß vorzüglich sich der Verstand und die scharfe Beurtheilung des Künstlers, seine tiefe Kenntniß des Menschen und menschlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geschehen lassen, ohne uns deutlich verstehen zu geben, daß es nothwendig hat geschehen müssen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Personen natürlich erfolget (*).

Eigentlich besteht die mechanische Vollkommenheit der Epopöe und des Trauerspiels eben darinn, daß gleich vom Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer fester werde, daß dadurch eine allgemeine Anstrengung aller wirkenden Kräfte entstehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu vermehren,

---

(*) Zur Erläuterung dieses wichtigen Lehrsatzes haben wir das vornehmste Beyspiel eines wolgeknüpften und glücklich aufgelösten Knotens in erwähntem Gedichte der Iliade. — Der Hauptknoten ist die Trennung des Achilles von dem Heere der Griechen, vermöge des Charakters der beyden kämpfenden hohen Personen. Die Folge ist Schwächung der Griechen, woraus die größte Schwierigkeit entsteht; Achill will sich, bey der höchsten Gefahr der Griechen, nicht besänftigen lassen. Hier scheint der Knoten unauflöslich.

Aber nun folgt auf eine sehr natürliche Weise die Entwickelung oder Auflösung. Achills Freund erhält sein Schwert, wagt sich zum Heil seiner Mitbürger gegen die Feinde; aber — er fällt im Streit. Nun Achill durch den Verlust seines Freundes in Wuth gebracht, kehrt blutathmend in den Streit zurück, erlegt den Hektor, den tapfersten der Trojer; die Griechen bekommen die Oberhand, und die Hauptschwierigkeit ist gehoben.

Dieß einzige Muster ist erklecklich, zu zeigen, wie der Knoten gemacht, mehr verknüpfet, und endlich ganz auf eine natürliche Weise aufgelöset werde.

mehren, auf der andern sie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, schon in der Handlung oder in dem Charakter der Personen liegenden, aber vorher nicht genugsam erkannten Kräften der Ausschlag sich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung geendiget wird (*).

Gegen die Behandlung des Knotens wird doch im Trauerspiel nicht selten gefehlt. Wir sehen bisweilen gute und böse Handlungen in einer fast unbegreiflichen Größe, ohne die Ursachen dieser Größe weder in dem Charakter, noch in den Umständen deutlich zu entdecken. Eine außerordentliche Entschließung, ohne wichtige Veranlassung, ohne großen Kampf starker Leidenschaften, verliert das Interessante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden ist, macht keine große Wirkung.

§. 10.

Ausgang der Handlung.

Diejenige Begebenheit, wodurch eine Handlung ihr völliges Ende erreicht, so, daß nun nichts mehr geschehen

(*) Ein Beyspiel von der ersten Art haben wir in der Noachide, wo sich die natürlichste Knüpfung und Auflösung zeiget.

Von der zweyten Art in der Messiade, durch den Charakter des Philo, Kaiphas, Judas Ischariot, woraus sich die Hauptunternehmungen begreifen lassen.

Wiederum aus Geßner in dem Tod des Abels, wo sich der Ursprung und Wachsthum des Bruderhasses meisterlich schildert.

S. Art. Knoten.

kann, das zu dieser Handlung gehört, nennen wir den Ausgang der Handlung. In des Euripides Iphigenia in Aulis ist die Verschwindung dieser Prinzessinn in dem Augenblick, da sie soll geopfert werden, und die Erscheinung einer Hindinn, die an ihrer Stelle geopfert wird, der Ausgang der ganzen Handlung. Durch die Auflösung wird derselbe vorbereitet; nach ihm aber kann nichts mehr erwartet werden.

Daß jede sowohl epische, als dramatische Handlung einen Ausgang haben müsse, ist daraus offenbar; weil es unmöglich ist, ein Zeuge einer interessanten Handlung zu seyn, und sich eher zu beruhigen, als bis man das Ende derselben gesehen hat. Durch die Verwicklung wird man in Erwartung gesetzt, wie doch die Sachen zuletzt auseinander gehen werden; der Ausgang befriediget sie, und läßt der Neugierde nichts mehr zu erwarten übrig.

Ist der Ausgang vollkommen, so muß keine Frage mehr übrig bleiben, wie dieses oder jenes, das in der Handlung vorgekommen ist, noch ablaufen werde. Er muß eine befriedigende Antwort auf alle Fragen enthalten, die man zum voraus bey der Handlung gemacht hat: er ist der eigentliche Vereinigungspunkt, in welchem zuletzt alle Vorstellungen über die Handlung zusammentreffen, und ist unvollkommen, wenn er nicht alle unsre Erwartungen über die Personen und Sachen befriediget.

Bey vielen Werken ist der Ausgang das, warum das ganze Werk verfertiget worden: er soll eine immer

dauren-

daurende Vorstellung von einer guten oder bösen Wirkung eines Charakters, oder einer Unternehmung im Gemüthe zurücklassen. In diesem Falle ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß er wahrscheinlich und natürlich sey, weil sonst der ganze Zweck des Stücks verfehlt würde. In dem Kaufmann von London zielt alles darauf ab, zu zeigen, daß ein im Grunde nicht böser Jüngling durch Verführungen der Wollust zu großen Schandthaten verleitet werden, und zuletzt in die äußerste Schmach gerathen könne. Diese Vorstellung würde man nicht für wahr halten, sie würde in dem Gemüthe nicht haften, wenn der Ausgang erzwungen und unwahrscheinlich wäre. Wollte man durch eine dramatische Vorstellung die Zuschauer mit der Ueberzeugung nach Hause schicken, daß Standhaftigkeit und Muth, mit Rechtschaffenheit verbunden, Mittel sind, sich aus den schwersten Verlegenheiten heraus zu helfen; so muß der Ausgang der Handlung die höchste Wahrscheinlichkeit haben, weil er den Beweis der Sache ausmachen soll. Man muß deswegen den Ausgang nicht auf zufällige Begebenheiten oder auf gewaltthätige Veränderungen, sondern auf solche Auflösungen gründen, die in der Natur der Sachen liegen. Es wäre in solchen Fällen ungereimt, ihn auf ein Erdbeben, das kein Mensch erwarten konnte, auf den plötzlichen Tod einer Hauptperson, oder auf dergleichen Zufälle zu gründen. Es müssen in der Handlung selbst Ursachen liegen, die den Ausgang bewirken. Dabey muß er etwas außerordentliches oder sonst stark rührendes haben, damit sein

Eindruck unauslöschlich bleibe. Er ist zwar nicht in allen Arten der Handlungen gleich wichtig. In demjenigen Lustspiel, wo es blos darauf ankömmt, den Zuschauer ein Paar Stunden zu ergötzen, hat der Dichter sich des Ausganges halber eben keine große Sorge zu machen. Sollte er ihm auch mißglücken, so hat er seinen Endzweck erreicht; der Zuschauer hat gelacht; und lacht vielleicht über den possierlichen und unnatürlichen Ausgang noch mehr. Deswegen hatten auch die mimischen Spiele der Römer keinen ordentlichen Ausgang. Mimi ergo, sagt Cicero (*), est jam exitus, non fabulae; in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde Scabella concrepant, aulaeum tollitur. Deswegen haben auch Plautus und Moliere eben nicht allemal die größte Sorgfalt auf den Ausgang gewendet.

Es kommt hier auf die Absicht des Dichters an; aus dieser muß er urtheilen, wie wichtig oder gleichgültig der Ausgang sey, und worauf es dabey hauptsächlich ankomme. Wer den Tod des Cäsars vorstellen will, kann zur Absicht haben, einen Tyrannen zu schrecken; sie kann aber auch seyn, die patriotischen Gesinnungen seiner Mörder im höchsten Lichte darzustellen. In beyden Fällen ist der Ausgang zwar einerley; aber seine besondere Handlung muß bey jeder Absicht anders seyn.

Es ist ganz unnöthig, sich hierüber umständlich einzulassen; genug, daß der Dichter überhaupt aufmerksam gemacht

(*) Orat. pro Caelio.

gemacht werde, den Ausgang genau nach seiner Absicht einzurichten, und nach Beschaffenheit des letzten Eindrucks, den er machen will, ihm die gehörige Lenkung zu geben. Im Trauerspiel ist er überhaupt weit wichtiger, als im Lustspiel; weil die tragische Handlung an sich wichtiger ist, und große Erwartung erwecket. Man hat also eine Regel festsetzen wollen, daß das Trauerspiel einen fatalen oder traurigen, das Lustspiel einen glücklichen Ausgang haben soll. So ist er auch größtentheils. Allein zur Regel kann dieses nicht gemacht werden, weil der Ausgang der Absicht des Dichters gemäß seyn muß. Will er Schrecken in den Gemüthern zurück lassen, so muß er einen andern Ausgang suchen, als wenn er Zuversicht und Standhaftigkeit in die Herzen seiner Zuhörer bringen will.

So wie es uns verdrüßlich fällt, wenn der Ausgang einer Sache unsre Erwartung nicht völlig befriediget; so erweckt es Ueberdruß, wenn der Dichter dem wahren Ende der Handlung noch etwas überflüssiges anhängt; wenn er den starken Eindruck, den der Ausgang auf die Gemüther gemacht hat, durch unwichtige Nebensachen, oder durch Anmerkungen und Schlußreden, wieder schwächt. Beym Ausgang einer ernsthaften Handlung muß der Zuschauer voll Gefühl seyn; die Hauptpersonen müssen in der Lage, worein sie versetzet worden, seine ganze Seele erfüllen. Dieses soll der Dichter wol bedenken, und sich sorgfältig hüten, irgend etwas einfließen zu lassen, was zu dieser Vorstellung unnütze ist.

Aus allem diesem erhellet, daß in ernsthaften Stücken der Ausgang, so ein kleiner Theil der Handlung er auch ist, mit der genauesten Ueberlegung müsse behandelt werden.

§. 11.

Von den Episoden.

Episoden naunte man ehemals, nach des Aristoteles Bericht, die Scenen des Drama, die zwischen den Gesängen des Chors aufgeführt wurden; denn das Wort bedeutet ursprünglich etwas, das nach dem Gesang oder zwischen den Gesängen steht. Anfänglich bestund die griechische Tragödie, so wie die Komödie, blos aus einem festlichen Gesang eines oder mehrerer Chöre: nachher aber stellte man zwischen den Gesängen eine Handlung vor, die daher den Namen Episode bekam.

Die Neuern drücken durch dieses Wort sowol in dem dramatischen als epischen Gedichte solche Vorstellungen aus, die in den Zwischenraum, wo die Erzählung oder Vorstellung der Handlung unterbrochen wird, eingeschaltet werden. So giebt Homer im zweyten Buch der Iliade währender Zeit, daß beyde Heere sich in Schlachtordnung stellen, davon er die Umstände nicht erzählen wollte, eine Beschreibung der ganzen Seemacht der Griechen; und im dritten Buch, da beyde Heere gegeneinander stehen, die Ankunft des Priamus erwarten, und feyerliche Opfer zurüsten, führt uns der Dichter inzwischen nach Troja zu

der

der Helena. Dergleichen Zwischenvorstellungen nennt man gegenwärtig Episoden (*).

Die Episoden lenken die Aufmerksamkeit eine Zeitlang von der Hauptvorstellung ab, und verursachen in der Handlung Ruhestellen, auf welchen die Vorstellungskraft sich durch Gegenstände einer andern Art erholt, oder weil es nicht möglich oder nicht schicklich war, ihr das, was inzwischen geschieht, vorzulegen, mit etwas anderm beschäftiget wird. In großen und etwas verwickelten Handlungen geschieht es meistentheils, daß Dinge vorkommen, die im Drama nicht vorgestellt, und im epischen Gedicht nicht wol können erzählt werden. Damit aber weder die Handlung, noch die Erzählung dadurch völlig still stehe, wird unterdessen etwas Episodisches in die Handlung oder Erzählung eingemischt.

Die Episoden können auch noch aus einem andern Grund nothwendig werden, nämlich da, wo zweyerley ganz interessante Vorstellungen von entgegengesetztem Charakter aufeinander folgen müßten. Da kann eine dazwischen gesetzte Episode den Geist und das Gemüth nach und nach in eine andere Fassung bringen, und zu dem Folgenden vorbereiten (**).

Es

(*) Bisweilen nennt man auch in Gemälden gewisse Nebensachen, die keine nothwendige Verbindung mit der Hauptsache haben, episodische Auszierungen.

(**) Wie bey dem Tonkünstler, der nach und nach wieder in einen neuen Ton hinübergehet.

Es würde aber sehr unschicklich seyn, wenn die Materie der Episode der Hauptmaterie sehr fremd wäre: sie muß eine genane Beziehung auf die Hauptsache haben, und recht zu gelegener Zeit kommen; sie muß in den Charakter der Hauptsache hineinpassen, und etwas enthalten, wodurch die Hauptvorstellung gewinnt, oder besonders einige Erläuterung bekömmt, die sonst nicht wol schicklich hätte können angebracht werden. Dadurch werden die Episoden so genau in den Stoff der Handlung eingewebt, daß man sie ohne Schaden nicht herausnehmen kann.

§. 12.

Ueber das Wunderbare.

Wunderbar ist eigentlich, dem gemeinen Sprachgebrauche gemäß, alles, was Bewunderung erweckt oder verdienet. Doch scheinet das Wunderbare, das insgemein für den höchsten poetischen Stoff gehalten wird, und was man in der hohen Epopöe anzutreffen gewohnt ist, von einer besondern und vorzüglichen Art zu seyn. Wir bewundern alles, was unsre Erwartung und unsre Begriffe, oder das gemeine Maaß, nach welchem wir die Dinge schätzen, oder für die Aufmerksamkeit abwägen, merklich übertrifft. Jedes ungewöhnliche Talent, jede Tugend, und jedes Laster, dessen Größe weit über die gemeinen Schranken geht; kurz, jedes Außerordentliche in der körperlichen oder sittlichen Welt erweckt Bewunderung: aber deswegen wird nicht jedes Außerordentliche zu dem Wunderbaren gerechnet, wovon hier die Rede ist.

Einige

Einige Kunstrichter scheinen dieses Wunderbare blos in dem Uebernatürlichen zu setzen, das durch wirkliche Wunderwerke der Allmacht geschieht. Aber dadurch schränken sie diesen Begriff zu eng ein. Auch natürliche Dinge können so außerordentlich und so sehr über unsre Erwartungen seyn, daß man sie zum Wunderbaren rechnet. Miltons Himmel und Hölle, und die unermeßlichen ätherischen Weltgegenden, die Klopstoks reiche Phantasie erschaffen hat, scheinen zu dem ächten Wunderbaren zu gehören.

Wir würden außer diesem auch noch das zum Wunderbaren rechnen, was uns Gegenstände schildert, die zu der wirklichen Welt oder Natur gehören, oder zu gehören scheinen, aber so völlig unerwartet und außerordentlich sind, daß sie uns die Natur in einer zwar nicht widersprechenden, aber völlig neuen, außerordentlichen und höhern Gestalt zeigen, und dadnrch die Bewunderung hervorbringen; was zwar die Begriffe, die wir von der Welt und dem Lauf der Natur haben, nicht geradezu aufhebet, aber sie sehr weit übertrifft. Denn so außerordentlich und ungewöhnlich auch die Dinge sind, die man uns erzählt oder beschreibt, so setzen sie uns nicht in Bewunderung, wenn wir gar keine Wahrheit oder natürliche Möglichkeit darinn entdecken. Die Aufschneidereyen, dergleichen in Lucians wahrhafter Geschichte vorkommen, und die unsern Begriffen ganz widersprechenden Erdichtungen in Holbergs unterirdischen Reisen, werden schwerlich von jemand zu dem Wunderbaren gezählt werden, wodurch

der

der epische Dichter seinen Stoff erhöhen könnte. Wir bemerken gleich, daß sie völlig willkührlich, und gar nicht im Ernste gemeynt sind. Es kostet der Einbildungskraft nichts, dergleichen außerordentliche Dinge zu erfinden, die gar keine Beziehung oder Verbindung mit der wirklichen Welt haben. Aber höchst außerordentliche Nachrichten oder Dichtungen, die noch Realität oder Wahrheit zum Grund haben, die sich mit der wirklichen Natur vertragen, aber unsre Erwartungen sehr weit übertreffen, die bey allem Außerordentlichen, das sie haben, möglich und einigermaßen wahrscheinlich sind, setzen uns in Bewunderung. Wunderbar wäre für Unwissende, eine wahrhafte Beschreibung der unermeßlichen Größe und höchst ordentlichen Einrichtung des Weltgebäudes, die den großen Begriffen gemäß wäre, die die Astronomen davon haben. Wunderbar, wiewohl aus natürlichen und vorhandenen Ursachen begreiflich, ist die Sündfluth, wie sie in der Noachide beschrieben ist. Wunderbar wäre auch für die Einwohner eines ebenen und anmuthigen Landes die wahrhafte Schilderung der Länder, die aus aufgethürmten Alpen bestehen.

Eben darum, weil das ächte Wunderbare, so außerordentlich es ist, sich noch mit unsern Begriffen vertragen, und noch Wahrscheinlichkeit behalten muß, ist es schwer zu erreichen, obgleich jede wilde Phantasie an außerordentlichen Vorstellungen reich ist. Die Einbildungskraft ist allein nicht hinreichend genug zur Erfindung des Wunderbaren, sie muß von Kenntniß der wirklichen, kör-

perli=

perlichen und sittlichen Welt, und von guter Urtheilskraft unterstützt werden, sonst werden ihre außerordentlichen Vorstellungen schimärisch, ausschweifend und abgeschmackt. Je ausgebreiteter die Kenntniß ist, die der Dichter von der wirklichen Natur hat, so viel leichter wird ihm, wenn es ihm sonst nicht an Erfindung und Dichtungskraft fehlet, die Schöpfung des Wunderbaren. Wenn er schon mehr, als die, für die er arbeitet, weiß; wenn er tiefer, als sie, in die körperliche und geistliche Welt hineinschaut, so giebt ihm dieses Gelegenheit, seine Vorstellungen noch mehr zu erhöhen, und sie bis ins Wunderbare zu treiben. Hätte Klopstok so wenig von der unermeßlichen Größe des Weltgebäudes gewußt, als Homer, und hätte er von der Gottheit so eingeschränkte Begriffe gehabt, wie der griechische Barde, so würde ein großer Theil des Wunderbaren in seinem Messias weggeblieben seyn. Der Dichter, dessen Kenntnisse schon weiter reichen, als die allgemeinen Kenntnisse seiner Zeit, der eben dadurch Gelegenheit gehabt hat, die höhere Wollust des Geistes, die Bewunderung zu fühlen, wird dadurch angereizt, und auch in Stand gesetzt, andere durch das Wunderbare zu rühren.

Wir finden deswegen das Wunderbare weit seltener in Ossians Gedichten, als in den andern uns bekannten Epopöen; denn der Barde lebte unter einem durchaus unwissenden Volke, und seine Kenntnisse erstreckten sich eben nicht merklich weiter, als die allgemeinen Kenntnisse seiner Zeit giengen. Er fand in dem, was er mehr wis-

sen

sen mochte, als das Volk, unter dem er lebte, wenig Veranlassung, seine Vorstellungen bis ins Wunderbare zu treiben. Aber Homer scheinet ungleich mehr Kenntnisse der körperlichen und sittlichen Welt gehabt zu haben, als die, für die er seine Gesänge dichtete. Er scheinet viel fremde in seinem Lande noch verborgene Kenntnisse gehabt zu haben. Eben deswegen fiel er darauf, sie durch eine Menge außerordentlicher Dinge, deren Erfindung ihm seine Kenntniß erleichterte, seine Zuhörer in Bewunderung zu setzen. Es erhellet hieraus, daß die blos körperliche Natur eben sowol, als die unsichtbare Geisterwelt, auf Erfindung des Wunderbaren führet. Denn jede unerwartete und sehr erhöhte Kenntniß des Möglichen oder Wirklichen aus beyden Welten, setzt uns in Bewunderung.

Das Wunderbare ist eine der vorzüglichsten ästhetischen Eigenschaften. Es hat einen großen Reiz für die Gemüther der Menschen, die es mit ungemeiner Begierde vernehmen. Kömmt denn irgend ein merklicher Grad der Wahrscheinlichkeit hinzu, so sind sie sehr geneigt, das Erdichtete für wahr zu halten. Darum ist es ein sehr kräftiges Mittel, sowol auf die Vorstellungskraft, als auf die Empfindung zu wirken. Der Hang zu dem Außerordentlichen ist so stark bey den Menschen, daß er es nicht nur mit dem größten Wolgefallen anhört, sondern in der Trunkenheit der Bewunderung sich auch willig dahin leiten läßt, wohin man ihn führen will.

Wenn aber das Wunderbare seine Wirkung thun soll, so muß es, wie wir schon angemerkt haben, glaubwürdig, und auch begreiflich seyn, damit man es nicht sogleich verwerfe. Deßwegen muß der Dichter dabey genaue Rücksicht auf die Kenntnisse der Personen, für die er dichtet, nehmen. Kindern und einem Volke, dessen Zustand in Absicht auf Kenntnisse mit der Kindheit übereinkömmt, kann die äsopische Fabel gar wol durch das Wunderbare der vernünftig denkenden und redenden Thiere gefallen: uns sind diese Thiere nichts Wunderbares; wir wissen es, daß es der Dichter in diesem Stück nicht im Ernst meynet. So ist beym Homer manches, das zu seiner Zeit ein ächtes Wunderbares war, für uns nichts, wenn wir uns nicht in seine Zeit versetzen. Man kann gegenwärtig das Wunderbare, das aus der alten Götterlehre geschöpft wird, so wenig mehr brauchen, als das, was sich auf das System der Gnomen und Sylphen gründet. Aber es war eine Zeit, und bey vielen unwissenden Völkern ist sie noch, da wahres und ächtes Wunderbares daraus könnte genommen werden.

Hingegen würde manches Wunderbare in dem Messias, das uns in angenehmes Erstaunen setzt, bey einem ganz unwissenden Volke seiner völligen Unbegreiflichkeit halber nicht die geringste Wirkung thun. Unsre Begriffe und Kenntnisse von dem herrlichen Bau der Welt, die wir den Entdeckungen der Astronomen zu danken haben, und die schon an sich wunderbar sind, erleichtern das

Begreifen der erstaunlichen Vorstellungen des Dichters, die bey keinem ganz unwissenden Volk Eindruck machen könnten (*).

§. 13.

Von den Maschinen im epischen und dramatischen Gedichte.

Durch das Wort Maschine bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung in epischen und dramatischen Gedichten aufzulösen, dergleichen Wunderwerke, Erscheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von den Poeten erdichtete Vorfälle, und andere Dinge sind, wodurch der Knoten mehr zerschnitten, als aufgelöst wird. Bisweilen dehnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkührlich eingemischte, und blos in dem Bedürfniß des Dichters gegründete Wesen oder Vorfälle aus; wie wenn Voltaire in der Henriade die Zwietracht, oder wenn man andere allegorische Wesen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und ursprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflösung des Knotens, und ist daher entstanden, daß die Alten die Erscheinung der Götter in den dramatischen Vorstellungen durch künstliche Maschinen veranstaltet haben, daher das Sprichwort Deus ex Machina entstanden ist.

Die

(*) Daraus sieht man also leicht, wie man das Wunderbare in den epischen und dramatischen Gedichten beurtheilen, und selbst gebrauchen müsse.

Die gesunde Kritik verwirft diese Maschinen als Erfindungen, die der Absicht des epischen und dramatischen Gedichtes gerade entgegen sind. Beyde sollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Beyspiele zeigen, was für glücklichen oder unglücklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichtige Veränderungen in dem Zustand einzeler Menschen, oder ganzer Gesellschaften, durch große Tugenden, oder Laster, oder Leidenschaften bewirkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, ist zu dieser Absicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menschlichen Leben Lagen der Sachen, da jedermann höchst begierig wird zu sehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung aber wird nicht befriediget, wenn er nicht natürlich ist, oder nicht durch die in den handelnden Personen liegenden Kräfte bewirkt wird.

Darum sollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Ursachen, ob sie gleich historisch wahr sind, zur Bewirkung des Ausganges brauchen; denn sie erfüllen unsre Erwartung eben so wenig, als die Maschinen. Wenn wir eine durch vielerley Unglücksfälle in Armuth gerathene Familie in einer höchst bedenklichen Lage sähen, die sich itzt bald entwickeln müßte; so würden wir in unsrer Erwartung wegen des Ausganges der Sachen uns sehr betrogen finden, wenn sie von ungefähr einen in der Erde verborgen gewesenen Schatz fände, der sogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein solcher Ausgang wäre

weder für die Kenntniß des Menschen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum sagt Aristoteles, der Dichter habe mehr darauf zu sehen, ob die Sachen wahrscheinlich, als ob sie wahr seyen.

§. 14.

Reden im epischen und dramatischen Gedichte.

Die Reden der handelnden Personen in der Epopöe und im Drama, die man insgemein *Orationes moratas* nennt, weil sie die Sitten der Personen und ihre Gesinnungen anzeigen, verdienen eine besondere Betrachtung. Man muß aber nicht jede Rede der handelnden Personen hieher rechnen; denn sonst gehörte das ganze Drama hieher, weil es durchaus aus Reden besteht; sondern nur die, wodurch die Personen ihren Charakter und ihre besondere Sinnesart an den Tag legen, so daß man aus der Rede, wenn man einmal die Personen kennte, abnehmen könnte, welche von den handelnden Personen spricht.

Diese Reden machen den wichtigsten Theil der Epopöe und des Drama aus; weil dadurch die Personen nach ihren Sitten, ihrer Sinnesart, und ihrem ganzen Charakter am beßten geschildert werden; weil man aus diesen Reden erkennt, was jeder ist. In der Ilias ist, wie Pope anmerkt, die Anzahl der Verse, da der Dichter spricht oder erzählt, sehr gering; den größten Theil des Gedichts machen die Reden aus. Deßwegen sieht Aristoteles

stoteles sie als einen Hauptttheil dieser Gedichte an, und hält sich weitläuftig bey ihrer Betrachtung auf. Eigentlich zeiget der Dichter sich dadurch als einen Kenner der Menschen, weil das Innerste ihres Charakters am beßten durch die Reden geschildert wird. Wenn man alle Reden einer der Hauptpersonen des Gedichts zusammennimmt, so müssen sie ein sehr genaues Portrait des eigenthümlichen Charakters derselben ausmachen. Die Handlungen lassen uns die Menschen nur noch von außen sehen, ob man gleich auch durch dieses Aeußerliche in die Seelen hineinsehen kann: aber durch die Reden kann der Dichter uns unmittelbar das Innere sehen und empfinden lassen.

Aus diesem Gesichtspunkt müssen wir die Reden der handelnden Personen ansehen; alsdann ist offenbar, daß sie den wichtigsten Theil der Epopöe und des Drama ausmachen, auf welchen der Dichter die größte Sorgfalt wenden muß. Die Fabel zu erfinden, verschiedene Verwicklungen, mannigfaltige Begebenheiten und Vorfälle auszudenken, wodurch der Zuhörer oder Zuschauer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten, itzt in große Erwartung gesetzt, dann angenehm überrascht wird; dieß ist nur der geringste Theil dessen, was der Dichter wissen muß, und was für uns am wenigsten lehrreich ist. Weit wichtiger für uns, und schwerer für den Dichter ist es, bey allen Vorfällen und in jeder Lage der Sachen, die Personen durch das, was sie dabey denken, empfinden und beschließen, auf eine wahrhafte, natürliche Weise, völlig kennbar zu schildern.

Der Philosoph giebt uns allgemeine Kenntniß des Menschen; er entwickelt uns das Genie, alle Eigenschaften, Neigungen, Leidenschaften; zeiget uns jede Triebfeder, and entwickelt jede Falte der Seele, in so weit alle diese Dinge dem Menschen gemein sind.

Der Dichter aber zeiget uns die besondere Beschaffenheit dieser allgemeinen Eigenschaften, wie sie im Achilles, im Hektor, im Ajax sind, und wie sie sich bey besondern Gelegenheiten äußern. Der Dichter der Epopöe und des Drama ist nur in so fern groß, als er in diesem Theil vorzüglich ist. — Schwerlich ist ein Dichter hierinn dem Homer zu vergleichen; und in diesem Stück ist Virgil, wie Pope bemerkt, erstaunlich weit unter ihm. In der That finden wir gar viele Reden bey diesem Dichter, die so wenig besonders Charakteristisches haben, daß ohngefähr jeder andere Mensch in ähnlichen Umständen so sprechen würde, wie seine Personen sprechen.

Was Aristoteles fodert, daß jede Rede dem Alter, Stand, Rang, den Geschäften und Absichten der Personen angemessen seyn müsse; und was Horaz sehr lebhaft lehret, wenn er sagt:

Si dicentis erunt fortunis absona dicta u. s. w. (*)

ist noch das wenigste und leichteste. Das schwerste ist bey allem diesem noch das Eigenthümliche des Charakters zu treffen. Hiezu gehöret nicht nur ein großer Scharf=

(*) De Arte poet. v. 112. seqq.

Scharfsinn, der jeden Zug der besondern Charaktere der Menschen bemerkt, sondern auch hinlängliche Erfahrung und Kenntniß der Menschen.

Deßwegen erkennet man durchgehends die beyden Dichtarten, wo dergleichen Reden vorkommen, für das Höchste der Poesie. Man darf sich gar nicht wundern, daß ein gutes Heldengedicht von einiger Größe das seltenste Werk des menschlichen Genies ist; und daß die Nationen, die dergleichen in ihrer Sprache besitzen, stolz darauf sind.

Das Drama bekömmt eben daher seine größte Schwierigkeit, ob sie gleich wegen der weit engern Schranken der Handlung und der geringen Anzahl der Personen, bey weitem so groß nicht ist, wie in der Epopöe. — Inzwischen betrügen sich doch diejenigen gar sehr, denen die Verfertigung eines guten Drama ein Werk von mittelmäßiger Schwierigkeit scheinet. Ein guter Dichter, in welcher Art es sey, ist immer ein Mann von Gaben, die eben nicht gemein sind. Aber wer darum, daß er in geringern Dichtungsarten glücklich gewesen, sich in die Klasse der Homere und des Sophokles setzen wollte, würde einen gänzlichen Mangel der Urtheilskraft verrathen.

Anmerkung. Die Abhandlung der Charaktere, welche eigentlich ganz zur Aesthetik der schönen Künste gehöret, läßt sich hier nicht stückweise hersetzen, ohne die Gedankenreihe in Sulzers Werke zu verstümmeln. Man lese indessen den Art. **Charakter.**

§. 15.

Ueber den Charakter eines Helden im epischen oder dramatischen Gedichte.

Held heißt gegenwärtig die Hauptperson des Heldengedichts, wie Achilles in der Ilias, Ulysses in der Odyssee, Aeneas in der Aeneide. Man braucht aber dasselbe Wort etwas uneigentlich auch von der Hauptperson im Drama. Der Held ist also der, welcher in der Handlung die Hauptrolle hat, auf den das meiste ankömmt, und der alles belebt, der sowol an der Handlung, als am Ausgang derselben das größte Interesse hat.

Darum muß der Held des Stücks eine wichtige Person seyn, deren Gemüths-Charakter sich auf eine merkwürdige Art äußert; und damit die Aufmerksamkeit gleich vom Anfang des Gedichts gereizt werde, ist es gut, wenn er eine in der Geschichte berühmte Person ist, von deren Charakter uns die Hauptzüge schon bekannt genug sind. Wäre dieses nicht, so würde der Dichter Mühe haben, ihn gleich von Anfang in dem gehörigen Lichte zu zeigen.

Einige Kunstrichter haben anmerken wollen, daß vollkommen tugendhafte Personen sich nicht schicken, Helden der Epopöe oder des Drama zu seyn. Lord Schaftesbury behauptet sogar, daß ein solcher Held für die Poesie das größte Ungeheuer wäre (*).

Man muß sich aber durch das Ansehen dieses scharfsinnigen Mannes nicht verführen lassen. Warum sollte der sterbende Sokrates (und wo ist wohl jemals ein vollkomm-

(*) Charackterisiks T. III. S. 262.

kommnerer Mann, als dieser gewesen?) als Held des Trauerspiels eine ungeheure Figur machen? Und wem ist Leonidas in Glovers Epopöe, oder Rodrus in dem Trauerspiel des Kroneks, als ein Ungeheuer vorgekommen? Oder wer wird sagen dürfen, daß der Prometheus beym Aeschylus eine abgeschmackte Person sey? Für einen so feinen Kenner, als der Lord unstreitig war, war es nicht genug überlegt, zu behaupten, Homer habe aus Wahl und gutem Vorbedacht seine Helden nicht ganz tugendhaft gemacht. Denn an das, was unsre Moralisten Tugend nennen, hat Homer gewiß nicht gedacht, folglich konnte er auch nicht aus Ueberlegung die vollkommene Tugend verworfen haben.

Seneka hat den kühnen Gedanken gehabt, daß ein vollkommen tugendhafter, dabey standhaft leidender Mann, selbst für die Götter ein erhabener Gegenstand sey. Wenn dieses auch übertrieben ist, so können doch Menschen einen solchen Mann groß und interessant finden, und also ein großes Vergnügen daran haben, ihn handeln zu sehen. Ist es denn eben so nothwendig, daß man in der Epopöe oder im Trauerspiel immer durch die Heftigkeit der Leidenschaften erschüttert werde? Und rühret die Großmuth und eine herrschende Größe der Seele weniger, als Zorn, oder Wuth, oder Verzweiflung?

Aber so viel ist gewiß, daß es unendlich schwerer ist, einen vollkommen tugendhaften Helden auf einer so interessanten Seite zu zeigen, als einen durch heftige Leidenschaften aufgebrachten; so wie ein Zeichner viel leichter den Ausbruch großer Leidenschaften, als eine stille Größe der Seele ausdrücken kann.

Besondere Theorie.

Das Heldengedicht.

§. 16.

Erklärung und Ursprung dieses Gedichtes.

Wenn gleich der Name des Heldengedichts nach seiner eigentlichen Bedeutung nur demjenigen epischen (*) Gedichte zukömmt, darinn Heldenthaten erzählt werden; so kann er doch überhaupt von der ganzen Gattung gebraucht werden, weil das wahre Heldengedicht das vornehmste der Gattung ist, aus dessen Nachahmung die andern Arten der Epopöe entstanden sind.

Der Charakter des Heldengedichts besteht überhaupt darinn, daß es in einem feyerlichen Ton eine merkwürdige Handlung oder Begebenheit umständlich erzählt, und das Merkwürdigste darinn, es betreffe die Personen oder andere Sachen, ausführlich schildert und gleichsam vor Augen legt (**).

Man

(*) Das Wort Episch ist aus dem Griechischen und Lateinischen in die deutsche Kunstsprache aufgenommen worden, und bedeutet etwas, das zur Epopöe oder zum Heldengedicht gehört; daher — ein epischer Dichter, eine epische Handlung, u. s. m.

(**) Wem diese Definition über das Heldengedicht noch zu unvollkommen und zu dunkel zu seyn scheinet, der wird sie durch das folgende ins helleste Licht gesetzt sehen.

Man kann sich den natürlichen Ursprung und den wahren Charakter dieses Gedichts am leichtesten vorstellen, wenn man auf das Achtung giebt, was man beym Lesen einer merkwürdigen Geschichte empfindet.

Der Mensch ist von Natur geneigt, großen Begebenheiten nachzudenken; er verweilet mit Vergnügen dabey, um alles, was ihn interessirt, so bestimmt und so lebhaft zu fassen, als es ihm möglich ist. Wenn die Handlung oder Begebenheit etwas weitläuftig und verwickelt ist, so sucht er das Wesentlichste davon sich in einer solchen Ordnung vorzustellen, daß er das Ganze auf einmal am leichtesten übersehen kann. Er ist mit der Erzählung des Geschichtschreibers nicht zufrieden, sondern denkt Umstände hinzu, wie er sie zu sehen wünscht; und seine Einbildungskraft leihet den Personen und Sachen Gestalt und Farbe. Er selbst stellt sich dahin, wo er die merkwürdigsten Personen ganz nahe zu sehen glaubt, wo er Stellungen, Gebärden und die Gesichtszüge deutlich bemerken, den Ton der Stimme hören, und jedes Wort verstehen kann. Wo die Personen nicht reden, sucht er aus ihren Mienen ihre Gedanken zu erkennen; er setzet sich oft an ihre Stelle, um jeden Eindruck, jede Empfindung, den die Sachen auf sie machen, auch zu fühlen. Also geräth er bey dem Fortgang der Handlung in alle Leidenschaften und in alle Arten der Gemüthsfassung, die die Umstände mit sich bringen; sich selbst vergißt er einigermaßen dabey, und ist ganz von dem eingenommen, was er sieht und hört.

Dieses ist das Betragen eines jeden empfindsamen Menschen, so oft er sich einer merkwürdigen Begebenheit, die er erzählen gehört, oder selbst gesehen hat, wieder erinnert, um die Eindrücke, die sie auf ihn gemacht hat, noch einmal zu genießen. Wenn er selbst den Verlauf der Sachen andern erzählet, so nimmt sein Ton und sein Ausdruck das Gepräge seiner Empfindung an, und er begnüget sich nicht, wie der Geschichtschreiber, blos zu erzählen, sondern versucht alles so zu schildern, wie er es zu sehen, und so auszudrücken, wie er es zu hören sich bemühet.

Aus diesem, jedem lebhaften Menschen natürlichen Hange, merkwürdige Begebenheiten mit seinen Zusätzen, Schilderungen und besonderer Anordnung der Sachen zu erzählen, müssen wir den Ursprung des Heldengedichts herleiten. Auch ohne Kunst würde ein empfindsamer und dabey sehr beredter Mensch unter dem Erzählen ein Heldengedicht machen; und so mögen die ältesten Heldengedichte der Barden gewesen seyn. Kömmt noch Ueberlegung und Kunst hinzu, so erhält die Erzählung einen feinern Ton und mehr Wolklang; das Ganze wird in eine gefälligere Form geordnet; die Theile bekommen ein Ebenmaaß und überlegte Verhältnisse gegeneinander, und alles, was zu mehrerm Wolgefallen dienen kann, wird aus Ueberlegung und Geschmack noch hineingebracht: und so entsteht die künstliche Epopöe aus der natürlichen Erzählung eben so, wie die künstlichen Gebäude aus den von Natur angegebenen Hütten. Zu dem Nothwendigen

und zu dem, was die Empfindung selbst an die Hand giebt, ist das hinzugekommen, was ein überlegtes Nachdenken und ein verfeinerter Geschmack zur Verschönerung der Sachen zu erfinden vermögen.

Wer also eine gründliche Theorie des Heldengedichts schreiben will, muß zuerst auf das Nothwendige oder Natürliche darinn sehen, was der Kunst vorhergegangen ist; und hernach auf das, was die Kunst zur Vervollkommnung der ersten natürlichen Versuche hinzuthun kann. Allein die Kunstrichter, von Aristoteles an, die die Beschaffenheit des Heldengedichts, bis auf das Einzele darinn, durch Regeln festzusetzen sich bemühet haben, sind selten bis auf den ersten Grund der Sachen gegangen. Daher ist dieser Theil der Poetik, so wie mancher andere, mit vielen, zum Theil willkührlichen, zum Theil falschen Regeln und Vorschriften überhäuft worden.

Wir wollen aber jener Spur der Natur nachgehen, um das Nothwendige und Wesentliche des Heldengedichts zu entdecken.

Der erste Keim zum Heldengedicht, wie gesagt worden, liegt in dem natürlichen Trieb, merkwürdige Auftritte, die man mit Empfindung und mancherley Rührung gesehen hat, wieder zu erzählen, die verschiedenen Eindrücke derselben in uns selbst zu erneuern, und in andern zu erwecken. Männer, die gemeinschaftlich etwas merkwürdiges ausgeführt haben, kommen selten zusammen, ohne davon zu sprechen. Jeder erzählt den Theil

der Geschichte, der ihn am meisten gerühret, oder an dem er vorzüglichen Antheil gehabt hat. Bey rohen Völkern veranlasset dieses öffentliche Feyerlichkeiten zum Andenken wichtiger Begebenheiten, besonders aber glücklich verrichteter Thaten.

Bey solchen Feyerlichkeiten sind die Gemüther schon zum voraus erhitzt und zu lebhaften Empfindungen vorbereitet. Diejenigen, die selbst an der Handlung Antheil gehabt haben, treten auf, und erzählen mit vollem Feuer der Empfindung, sehr umständlich und durch lebhafte Schilderungen der Personen und Sachen, das, dessen sie sich erinnern. Es ist höchst wahrscheinlich und zum Theil historisch gewiß, daß bey verschiedenen Völkern das Andenken großer Begebenheiten durch eine lange Reihe von Menschenaltern hindurch alljährlich durch öffentliche Feste gefeyert worden. Wenn bey solchen Gelegenheiten von den Augenzeugen der Sachen keiner mehr am Leben war, so werden zum Erzählen derselben diejenigen aufgetreten, oder von der Versammlung aufgefodert worden seyn, die wegen der Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft und der Wärme ihrer Empfindungen, für die tüchtigsten gehalten wurden, sehr lebhafte Abbildungen der Sachen zu machen.

Dieses mag Gelegenheit gegeben haben, daß einige lebhafte Köpfe, um die Ehre zu genießen, als Sprecher öffentlich aufgefodert zu werden, sich in solchen epischen Versuchen werden geübt haben, und daß man allmählig angefangen, die feyerlichen Erzählungen ehemaliger Thaten,

ten, als eine Kunst zu treiben. So entstund vermuthlich der Beruf der Barden, aus denen hernach Dichter entstanden sind, so wie von den ältesten Demagogen die Rhetoren.

Wenn man bedenkt, daß es bey jenen Feyerlichkeiten hauptsächlich auf die Erweckung lebhafter Empfindungen abgesehen war, und dabey überlegt, was für große Kraft die Musik, und sogar das bloße Geräusch hat, die Empfindungen zu unterstützen; so wird man es ganz wahrscheinlich finden, daß die erwähnten Erzählungen durch Musik unterstützt worden; da ohnedem auch die rohesten Nationen alle ihre Feyerlichkeiten immer mit Musik begleiten. Daher ist denn das Metrische in der Erzählung entstanden.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß die ersten Heldengedichte der Barden affektvolle Erzählungen einheimischer Heldenthaten gewesen, die bey öffentlichen Versammlungen mehr abgesungen, als blos erzählt worden; daß der Inhalt allemal schon bekannte Thaten gewesen, die nicht zum historischen Andenken genau erzählt, sondern zur Erweckung lebhafter Empfindungen, und zur Einpflanzung starker Nationalgesinnungen, auf das lebhafteste geschildert worden. Also kam es dabey weniger auf eine leichte Entwicklung des Fadens der Geschichte, als auf die Wahl der Dinge an, die am stärksten auf die Empfindung wirken. Vornehmlich aber mußten die Hauptpersonen, die Helden des Gesanges, so vollkommen, als möglich, geschildert

schildert werden, daß jeder Zuhörer sie in ihren wichtigsten Thaten gleichsam vor sich zu sehen glaubte.

Der Barde konnte nur die einzige Handlung oder Begebenheit, deren Andenken gefeyert wurde, zum Inhalt seines Gesanges nehmen; denn die Feste wurden nur zum Andenken solcher einzeler Thaten gefeyert. Also waren diese Lieder nicht historische Gesänge, die eine Reihe verschiedener Begebenheiten enthielten; auch konnten sie nicht sehr lang seyn, weil sie auf einmal abgesungen wurden.

So viel läßt sich durch Muthmaßungen von der ursprünglichen Beschaffenheit der Heldenlieder angeben, aus denen hernach die Epopöe, oder das durch Kunst zur Vollkommenheit gebrachte Heldengedicht entstanden ist (*).

Eigen-

(*) Aus diesen philosophischen Betrachtungen über den Ursprung des Heldengedichtes lassen sich also ganz deutlich die Hauptpunkte und wesentlichen Theile der Epopöe herausziehen; lassen sich die Materie dieses Gedichts, die Eigenschaften der epischen Handlung, die Charaktere der Hauptpersonen, der Vortrag im Epischen, u. s. w. erkennen: und auf diese Entwicklung des Ursprungs der Epopöe muß der Kunstrichter, der dem epischen Dichter richtige Grundsätze geben will, immer, gleich als auf die Originalform, zurücke sehen; sonst läuft er Gefahr, ihm Regeln als nothwendig vorzuschreiben, die doch in der Natur dieses Gedichtes nicht gegründet sind. — Wir wollen dieß alles in besondern §§. deutlicher und vollständiger erklären.

Eigenschaften der epischen Handlung.

§. 17.

Einheit der Handlung.

Die Einheit der Handlung ist eine Foderung, die auf die ursprüngliche Beschaffenheit dieses Gedichtes gegründet ist, weil es dem feyerlichen Andenken einzeler Thaten, oder einzeler Begebenheiten gewidmet war (*). Es läßt sich vermuthen, daß in den ursprünglichen Heldengedichten die Handlung sehr eingeschränkt gewesen, und nur etwa eine einzige Schlacht, oder gar ein einzeler Zweykampf episch besungen worden. Da das epische Gedicht hernach ein Werk der Kunst geworden, bekam die Handlung zwar eine größere Ausdehnung, aber die Einheit derselben mußte beybehalten werden, wenn das Gedicht nicht völlig ausarten sollte.

Man kann aber auch ohne Rücksicht auf den Ursprung dieses Gedichts, die Nothwendigkeit der Einheit der Handlung behaupten. Der epische Dichter will nicht unterrichten, sondern rühren; sein Herz und seine Einbildungskraft sind von einem großen Gegenstand in außerordentliche Wirksamkeit gesetzt: von diesem Gegenstand erwärmet, spricht er von dem, was er sieht und fühlt. Also ist sein Gegenstand seiner Natur nach Eines.

Auch seine Absicht macht die Einheit der Handlung nothwendig. Er nimmt sich vor, durch genaue und umständ-

(*) S. vorig. §.

ständliche Schilderungen merkwürdiger Thaten und Begebenheiten die Gemüther der Menschen in starke Bewegung zu setzen, ihnen große Empfindungen einzuflößen, und sie, so viel an ihm liegt, zu großen Menschen zu machen. Diese Absichten zu erreichen, muß er nothwendig die Hauptsachen sehr umständlich und ausführlich schildern, damit der Zuhörer das Leidenschaftliche und Sittliche derselben auf das lebhafteste fühle. Die Charaktere der Hauptpersonen müssen sich völlig entwickeln, und man muß sie von Grund aus kennen lernen. Der Dichter kann also nicht summarisch erzählen, sondern muß meistentheils sehr umständlich seyn. Wenn also das Heldengedicht nicht zu einer unermeßlichen Größe anwachsen soll, so kann nur eine große Handlung darinn statt haben.

Ueberdem hat es mit allen Werken der Kunst dieß gemein, daß es desto vollkommener ist, je bestimmter der Eindruck ist, den es macht, und je ununterbrochener die Aufmerksamkeit vom Anfange bis zum Ende auf die Gegenstände gerichtet ist. Diese Wirkung kann nur in den Werken völlig erreicht werden, wo das Mannigfaltige sich auf einen einzigen Punkt vereiniget; wo alles entweder aus einer einzigen Ursache entsteht, oder auf eine einzige Wirkung abzielet. Daher entsteht die vollkommene Einheit der Handlung. Man erkennet sie am beßten daraus, wenn der Inhalt des ganzen Gedichtes sich in wenig Worte zusammenfassen läßt, so daß das Ganze nur eine Erweiterung einer ganz kurzen Erzählung ist.

Was ist einfacher, als die Handlung der Iliade oder der Odyssee? Jede hat nur eine einzige wirkende Ursache, woraus alles entsteht: der ganze Inhalt der Iliade kann mit aller seiner Größe in wenig Worten vorgetragen werden, und eben dieses hat bey der Odyssee und bey der Aeneide statt (*).

§. 18.

Einfachheit der Handlung.

Die Einheit der Handlung ist nothwendig; und sehr vortheilhaft ist es, wenn sie sehr einfach ist. Das Romanhafte oder die Menge und Mannigfaltigkeit seltsamer Begebenheiten, die blos die Einbildungskraft anfüllen, ist dem wahren Geist der Epopöe zuwider. Die Hauptabsicht des Dichters geht auf die Schilderung großer Thaten, die er in dem Innern der Seele aufkeimen, und durch außerordentliche Seelenkräfte sich entwickeln sieht. Dieses ist eigentlich seine Materie; die Begebenheiten sind der Grund oder die Tafel, auf welche er seine Schilderungen aufträgt (**).

Man kann das epische Gedicht mit einem historischen Gemälde vergleichen, in welchem ohne Zweifel die Zeichnung der Personen, dessen, was sie fühlen, und dessen, wornach sie streben, die Hauptsache ist. Aber der Maler

(*) S. die nachgesetzten Kritiken über diese ersten Heldengedichte: oder die §§. der Fabel und der Handlung.

(**) S. §. Fabel. — Man muß also auch bey der Wahl der Episoden sehr strenge seyn. S. §. Episoden.

hat eine Scene nöthig, eine Landschaft, einen Platz, wohin er seine Personen stellt; er würde sehr gegen die Kunst anstoßen, wenn seine Landschaft so reich an mannigfaltigen Gegenständen wäre, daß die Einbildungskraft vorzüglich durch dieselben gereizt und von den Personen abgezogen würde. Eben diesen Fehler würde der epische Dichter begehen, wenn er gar zu viel außer dem menschlichen Gemüth liegende Materie in sein Gedicht bringen wollte.

Darum ist es sehr vortheilhaft, wenn er wenig körperliche Materie hat; wenn seine Handlung einfach ist, und sich so leicht entwickelt, daß die Einbildungskraft ohne Anstrengung dem Faden der Begebenheiten folgen kann. Dadurch gewinnt er selbst mehr Raum zu den Schilderungen, die das Wesentliche des Gedichtes ausmachen; und der Leser wird weniger durch die Phantasie zerstreut.

In diesem Stück hat die Iliade einen großen Vorzug über die Aeneide. Diese beschäftiget die Einbildungskraft weit mehr, als den Verstand und das Herz; und der Dichter selbst hatte so viel weniger Zeit und Kraft Menschen zu schildern, je mehr er zu solchen Schilderungen anwenden mußte, die blos die Phantasie beschäftigen. Der epische Dichter muß sich sehr dafür in Acht nehmen, daß er die Einbildungskraft seines Lesers nicht ermüde. Der überschwengliche Reichthum großer Scenen von dieser Art thut der hohen Messiade nicht geringen Schaden;

Leser,

Leser, die nicht selbst die lebhafteste Einbildungskraft haben, müssen sich in den Vorstellungen der Phantasie so verwickelt und verwirrt finden, daß sie sich nicht herauszuhelfen wissen. In der Odyssee war diese Mannigfaltigkeit an sinnlichen Scenen nothwendig; der Dichter hatte eigentlich nur einen Menschen zu schildern, dessen Charakter er bis auf den geringsten Zug entfalten wollte; darum mußte er ihn durch so mancherley Abentheuer hindurchführen.

§. 19.

Wichtigkeit und Größe der Handlung. (*)

Die epische Handlung muß wichtig seyn, um die Aufmerksamkeit zu reizen, ohne welche der Dichter seine Bemühung umsonst verwendet, oder gar durch seinen pathetischen Ton lächerlich wird. Je höher seine Materie ist, je feyerlicher kann sein Ton seyn. Unternehmungen und Begebenheiten, wovon das Glück oder Unglück eines ganzen Volkes abhängt, sind die eigentlichsten Gegenstände der Epopöe.

Aber sie müssen auch eine äußerliche Größe haben. Was plötzlich entsteht und seine Wirkung plötzlich vollendet, kann zwar höchst wichtig seyn, aber es schicket sich nicht zur epischen Erzählung. Ein ganzes Land könnte durch ein gewaltiges Erdbeben plötzlich versinken: dieß

(*) In diesem §. wird auch der würdige Stoff der Epopöe bestimmt, den man nach der Größe und Wichtigkeit der Handlung abmessen muß.

wäre eine höchst wichtige Begebenheit, und könnte den Stoff zu einer erhabenen Ode geben; aber zum epischen Gedicht schickt sie sich nicht, weil es ihr an Größe der Ausdehnung fehlet.

Darum fodert man mit Recht zum epischen Gedicht eine Handlung, wo mannigfaltige Anstrengung der Kräfte erfodert wird, wo gewaltige Schwierigkeiten vorkommen, wo die handelnden Personen in der höchsten Wirksamkeit sind; denn nur eine solche Handlung giebt dem Dichter Gelegenheit, alle Kräfte des menschlichen Gemüthes zu entfalten. Darum hatten **Milton** und **Klopstok**, obgleich jeder einen an sich höchst wichtigen Stoff gewählt hatte, nöthig, ihm durch die kühnesten Erdichtungen die Größe der Ausdehnung zu geben, ohne welche ihre Gegenstände blos ein lyrischer Stoff geblieben wären.

Die Größe der Handlung besteht demnach nicht in der Länge der Zeit, und in der Menge der Geschäfte; eine Handlung von einem einzigen Tag kann größer seyn, als eine von vielen Jahren. Es kömmt darauf an, daß vielerley Menschen auf eine interessante Weise ihre Kräfte und ihr Genie dabey üben, und so entwickeln können, daß sie sich uns in ihrem vollen Lichte zeigen.

§. 20.

Muß die Epopöe auch lehrreich seyn?

Man fodert von dem epischen Dichter auch, daß er lehrreich sey. Seine Absicht ist nicht, uns geschehene Sachen zu erzählen, sondern durch Vorbildung derselben Lehren

zu

zu geben, unsre Gesinnungen zu erhöhen und zu erweitern.

Aber dieses muß er nicht als ein Sittenlehrer, nicht als ein dogmatischer Philosoph, sondern nach seiner Art, wie ein Dichter thun,

Qui quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile,
quid non
Planius ac melius Chrysippo & Crantore dicit.

Er lehret durch Beyspiele, indem er Männer von großem Verstand und hoher Sinnesart bey wichtigen Gelegenheiten vor unsern Augen handeln läßt. Das Lehrreiche liegt nicht in den Anmerkungen des Dichters; auch nicht in theoretischen Abhandlungen, oder in gelegentlichen allgemeinen Sittenlehren, die er den Personen in den Mund legt. — Aus den Urtheilen und Handlungen der Personen muß man ihre Grundsätze erkennen; das Große und Edle, oder das Schlimme in ihren Gesinnungen wahrnehmen. Der Dichter lehret nicht durch Worte, wie man denken und handeln soll; sondern er läßt seine Personen so denken und handeln, daß wir Beyspiele daran nehmen.

Einige Kunstrichter haben uns bereden wollen, daß das epische Gedicht durch die Begebenheiten und den Erfolg der Dinge lehrreich seyn müsse. Diese Art des Lehrreichen muß man in der Geschichte suchen; für den epischen Dichter ist dieß eine Nebensache.

In dem ganzen Faden der Geschichte der Iliade liegt wenig lehrreiches; dieses Gedicht in eine bloße Erzählung

verwandelt, könnte wol einige kalte Lehren enthalten. Aber die wahre sittliche Kraft dieser Epopöe liegt in den Handlungen und der Sinnesart der Personen; und daher kömmt es, daß ganz Griechenland den Homer für den ersten Lehrer der Menschen gehalten hat.

§. 21.

Von der Anordnung der epischen Handlung.

Der erste und hauptsächlichste Grundsatz der Anordnung ist, daß die ganze Handlung in wolbestimmte Perioden abgetheilt werde. Das Ende einer jeden Periode muß eine Ruhestelle seyn, auf welcher man das Vorhergegangene deutlich übersehen, und über das Folgende seine Erwartungen entwerfen kann.

Es dienet viel zu einer lebhaften und deutlichen Vorstellung der ganzen Handlung, wenn sie in wenig Perioden eingetheilt ist, die so aufeinander folgen, daß man am Ende einer jeden bestimmt sieht, wie weit die Handlung fortgerückt ist.

In Ansehung der Ordnung dieser Perioden geben einige Kunstrichter Regeln, die sehr übel verstanden werden könnten. So sagt **Batteux** (*), daß der epische Dichter die Ordnung des Geschichtschreibers umkehre, und die Erzählung nahe am Ende der Handlung anfange. Man könnte dadurch auf den Wahn gerathen, daß die größte Unordnung in der Folge der Begebenheiten eine Schönheit wäre, die der epische Dichter suchen müsse.

Der

(*) 2. Thl. 1. Abschn. nach Ramler.

Der epische Dichter muß dem Geschichtschreiber in der Ordnung der Begebenheiten in so weit folgen, als es mit der Lebhaftigkeit seines Vortrages bestehen kann. Es wäre seltsam, wenn er uns eine Begebenheit von hinten her erzählen wollte. Der Anfang der Handlung muß nothwendig zuerst erzählt werden, und die nächste Folge der angefangenen Handlung, die den Grund der folgenden Verwicklungen enthält, muß nothwendig eher, als diese, vorgetragen werden.

Aber in so fern geht der epische Dichter von dem Geschichtschreiber ab, als es die Natur seines Vorhabens erfodert. Dieser will uns vollständig von einer Begebenheit unterrichten, und verfährt so, als wenn uns die ganze Sache unbekannt wäre; jener aber stellt uns eine bekannte Sache in der Form vor, in welcher sie uns am kräftigsten rühret. Der Geschichtschreiber darf sich deßwegen nicht scheuen, die entferntesten Veranlassungen und Ursachen, die dem Ausbruch der Handlung vorher gegangen, umständlich zu erzählen; dieß wäre für den Dichter ein zu matter Anfang. Er führt uns gleich zum Anfang der Handlung, und erwähnt die uns schon bekannte Veranlassung oder Ursache nur kurz, damit wir ohne Umschweife in die Hitze der Handlung hinein kommen.

So würde der Geschichtschreiber, der den Zug des Aeneas nach Italien beschrieben hätte, bey der Zerstörung der Stadt Troja angefangen haben, und seinem Helden vom Auszug aus der brennenden Stadt, in der genauesten Ordnung seiner Reise, gefolget seyn.

Der Dichter aber mußte ganz anders verfahren, ohne deßwegen die Ordnung der Dinge umzukehren. Seine Absicht war, dem Leser die Niederlassung des Aeneas in Italien, deren Veranlassung bekannt war, von der merkwürdigsten Seite vorzustellen. Er fängt deshalben die Handlung nicht von seinem Auszug aus Troja, sondern von da an, da die reisenden Helden das Land ihrer Bestimmung gleichsam schon im Gesichte hatten. Das vorhergehende gehört nicht zu seiner Handlung, ob er gleich im Verfolg viel davon erzählt. Wenn man daraus urtheilen wollte, daß das, was der Abfahrt aus Sicilien vorher gegangen ist, nothwendig zur Handlung der Aeneide gehörte, weil es der Dichter nachgeholt hat; so müßte man aus eben dem Grunde auch sagen, daß die Geschichte des hölzernen Pferdes ein nothwendiger Theil derselben sey. Virgil fängt also sein Gedicht nicht mitten in der Handlung, sondern vom Anfang derselben an.

Wir sehen auch nicht wol, wie man von der Regel abweichen könnte, die wesentlichen Perioden der Handlung in der Ordnung vorzutragen, wie sie auseinander folgen. Denn je mehr Deutlichkeit und natürliche Verbindung in den Hauptperioden ist, desto lebhafter wird das Ganze in die Vorstellungskraft fallen. Darinn aber kann der Dichter von der Ordnung des Geschichtschreibers abgehen, daß er nur das Wesentlichste in der beßten Ordnung hintereinander stellt, und gewisse Nebendinge, zum Schmuck des Ganzen, da anbringt, wo er die beßten

Ruhe=

Ruhestellen der Haupthandlung findet, da wo die Lebhaftigkeit der Vorstellung eine Mäßigung erfodert.

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir überhaupt von der Anordnung der epischen Handlung diese allgemeine Regel annehmen: „Die wesentlichsten Theile derselben setze der Dichter in einer so natürlichen Ordnung hintereinander, daß die Vorstellungskraft den Faden derselben leicht finde, und das Ganze mit einem Blick übersehen könne: die der Haupthandlung untergeordneten Begebenheiten, die blos zu mehrerer Vollständigkeit derselben und zur Vermehrung der Mannigfaltigkeit gehören, suche er an solchen Orten einzuschalten, wo die Haupthandlung nothwendig muß aufgehalten werden.“

Diese Anordnung der Episoden ist eine Hauptsorge des Dichters. Sie müssen nur da angebracht werden, wo die Handlung dadurch nicht aufgehalten wird. Es geschieht nämlich bisweilen, daß zwischen einer Periode der Handlung und der nächst folgenden etwas vorgeht, das der Dichter nicht beschreibt, entweder weil es zu langweilig, oder zu gemein wäre. Er will aber auch nicht gern gleich von einem zum andern übergehen. In diese Stellen ordnet er die Episoden (*).

So hat Homer die schöne Episode von der Helena, im dritten Buche der Iliade, dahin gebracht, wo die Veranstaltung zu einem feyerlichen Opfer, die der Dich-

ter

(*) S. §. Episoden.

ter nicht hat beschreiben wollen, eine Lücke gelassen. — Eben so hat er auch die Episode vom **Diomedes** und **Glaukus** in die Lücke gesetzt, die Hektors Hingang nach der Stadt verursachet hatte. Daß die beßten epischen Dichter so verfahren sind, könnte durch viele Beyspiele erwiesen werden, die wir übergehen, weil sie bekannt genug sind (*).

§. 22.

Von der epischen Ankündigung.

Ueber die epische Ankündigung haben wir nicht nöthig, uns in eine nähere Betrachtung einzulassen; indem sie wenig Schwierigkeit hat, und man aus den großen Mustern, die jedermann bekannt sind, sich hinlänglich davon unterrichten kann (**).

Die Bescheidenheit und Einfalt sind die zwey Eigenschaften, die Horaz zur Ankündigung fodert.

Nec sic incipies, ut Scriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo, & nobile bellum.
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturiunt montes: nascetur ridiculus mus.

Quanto

(*) Doch Lehrer werden bemühet seyn, noch mannigfaltige Beyspiele dieser Art aus dem Virgil, welcher vorzüglich als ein klassischer Dichter in Schulen erkläret wird, beyzufügen.

(**) Wenn man nach dem Beyspiel der beßten Heldendichter so ein Werk beginnen will, läßt sich der Inhalt der Ankündigung auf vier Punkte beziehen, die gleich Anfangs überhaupt müssen erkannt werden, der **Held**, seine **Beschwernisse** und **Ursachen** derselben, und zuletzt der **glückliche Ausgang** oder das Ende der Handlung, wozu im Ausdrucke **Simplicität** erfodert wird.

Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte?
Dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Trojae,
Qui mores hominum multorum vidit & urbes &c.
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat.

§. 23.

Behandlung des epischen Stoffes.

Die epische Behandlung des Stoffs, in so fern sie von der historischen verschieden ist, verdienet besonders in Betrachtung gezogen zu werden.

Die Absicht des Geschichtschreibers ist, zu unterrichten; darum verfährt er so, als wenn die, für welche er schreibt, noch nichts von der Sache wüßten. Der Dichter kann aber schon voraussetzen, daß seinem Leser die Geschichte der Handlung bekannt sey. Sein Endzweck ist nur, das, wovon wir bereits historisch unterrichtet sind, uns so vorzuzeichnen, wie es uns am lebhaftesten rühret: er sorget also nur dafür, daß wir alles in dem Gesichtspunkt, in der Ordnung und in dem Lichte sehen, wie der lebhafteste Eindruck es erfodert (*).

Daher schildert er alles weit umständlicher und lebhafter, als der Geschichtschreiber; er berichtet uns nicht überhaupt, und in seiner Sprache, oder in seinem eigenen Ausdruck, wer die Personen sind, und was sie geredet und gethan haben, als wenn die Sachen nun schon

lange

(*) S. vorig. §. wovon hier eine kurze Wiederholung ist.

lange vorbey wären: sondern er führet uns jede vor Augen, daß wir uns einbilden, sie zu sehen; er läßt sie vor unsern Augen handeln, daß wir jede Bewegung zu sehen und ihre Reden selbst zu hören glauben. Bey interessanten Gegenständen ordnet er, ehe er noch die Personen handeln läßt, den Ort der Scene und alles Sichtbare, so an, daß wir nun, ohne die Einbildungskraft weiter anzustrengen, alle Aufmerksamkeit auf das richten, was geschieht. Hat er uns etwas zu beschreiben, so wählet er die lebhaftesten Farben, und, wo es nöthig ist, braucht er Gleichnisse über Gleichnisse —, um alles im völligen Leben darzustellen.

Hiezu gehört insbesondere die hervorstechende Schilderung der Hauptpersonen und der Hauptsachen, wodurch der epische Dichter sich vornehmlich unterscheidet. Seine vornehmste Absicht ist, uns mit ganz merkwürdigen Personen vollkommen bekannt zu machen, ihre Sinnesart, ihre Handlungen und Thaten uns ganz in der Nähe sehen zu lassen, und folglich auch die Gegenstände, die auf sie wirken, nahe vor unser Gesicht zu bringen. Nähme man diese genauen Schilderungen weg, so würde man das epische Gedicht beynahe zur historischen Erzählung machen.

Sie sind also ein ganz wesentlicher Theil dieser Dichtungsart; und darinn zeiget sich der Dichter vornehmlich als einen Mann von Genie, und als einen Kenner der Menschen, daß er jede Hauptperson nach ihrem eigenthüm-

thümlichen Charakter und besonderer Gemüthsart, nach ihrem Temperament und ihren eigenen Grundsätzen handeln läßt. — Wir lernen die Personen nicht durch Beschreibungen ihrer Gemüthsart, sondern durch ihre Handlungen und Reden kennen.

So sind die Schilderungen der Helden, die Homer aufführet. Jeder hat seinen besondern persönlichen Charakter, und sein von allen andern ausgezeichnetes Genie, die sich bey jeder Gelegenheit, es sey durch Reden, oder Handlungen, auf das deutlichste zeigen. Jeder bleibt durch die ganze Handlung, und bey so vielfältigen Gelegenheiten, sich so vollkommen gleich, daß man ihn sogleich erkennt; weil man alles, was er spricht und thut, keinem andern, als ihm selbst zuschreiben kann.

Es ist unnöthig zu erinnern, daß ausnehmende und seltene Beurtheilungskraft, Kenntniß des Menschen, und ein Genie, das sich nach jeder Form bilden kann, hiezu erfodert werden. Der Dichter muß aus eigener Erfahrung die verschiedenen Gemüthsarten, Grundsätze und Maximen der Menschen kennen; dann muß er jeder den natürlichsten Anstrich des National-Charakters, des Zeitalters und der Sitten, dahin er seine Personen versetzt, zu geben wissen. Er muß also, wenn er seine Handlung aus entfernten Zeiten oder Ländern nimmt, mit verflossenen Weltaltern, mit fremden oder mit mehr vorhandenen Sitten, eben so genau bekannt seyn, als mit denen, die er vor sich sieht. Und damit jeder Charakter sich hinlänglich

länglich entwickle, muß er die Handlung selbst so einzurichten wissen, daß jede Hauptperson in mannigfaltige Situationen komme; daß sie wichtigere und geringere Geschäfte habe; itzt ihre eigenen Entwürfe ausführe; dann andere unterstütze oder hindere.

Hiezu kömmt noch, daß alle diese Personen nicht nach dem gemeinen Maaße der menschlichen Natur, sondern nach einem höhern Ideal müssen gebildet seyn. Denn da die Handlung an sich groß und außerordentlich ist, so müssen auch die handelnden Personen groß seyn. Man muß sogleich aus ihrem ganzen Wesen erkennen, warum der erzählende Dichter in einem so hohen Ton von ihnen spricht. Würde er uns Menschen von der gewöhnlichen Art zeigen, so würde sein Vortrag übertrieben scheinen; und zuletzt würde das ganze Gedicht des Zwecks verfehlen, den es allemal hat, die Sinnesart der Zuhörer zu erhöhen (*).

§. 23.

Vom Ton und Ausdruck des epischen Dichters.

Da der Dichter von dem Gegenstand, den er besingt, völlig eingenommen ist, so ist auch sein Ton überaus pathetisch, feyerlich und etwas enthusiastisch. Sein Ausdruck entfernt sich von dem gemeinen Ausdruck durch stark

und

(*) Aus diesem §. läßt sich zugleich sehr deutlich die Beschaffenheit der Charaktere von den handelnden Personen erklären.

und vollklingende Wörter; er findet Ausdrücke, die höhere Begriffe von den Sachen geben, als die gewöhnlichen; er vermeidet die gemeinen Verbindungswörter, besonders aber ganze, aus der gemeinen Sprache genommene Redensarten. Seine Wortfügung ist ebenfalls von der gewöhnlichen unterschieden. Und weil er alles, was er besingt, in seiner Einbildungskraft als gegenwärtig, und sehr umständlich vor sich sieht, so ist es ganz natürlich, daß er viel mehr malerische Beywörter braucht, als der, welcher historisch erzählt.

Sein Ton hat auch darinn etwas charakteristisches, daß er überall das Gepräge der Empfindung annimmt, die er oder die Personen auf jeder Stelle fühlen. Man erkennet schon an dem Ton, wenn er sanft gerührt oder in aufschwellendem Affekt ist. Wo die Handlung ganz lebhaft wird, da ist er in völligem Affekt, den man gleich aus seinem Ton erkennt. Wo er in merkliche Begeisterung kömmt, da fällt er ins Abergläubische; denn starke Leidenschaften haben insgemein diese Wirkung. Alsdann scheinen ihm ohngefähre Zufälle von der Wirkung höherer Mächte herzurühren; leblosen Wesen schreibet er Leben und Absichten zu. Was bey dem Geschichtschreiber Schwulst wäre, kann ihm sehr natürlich seyn. Wo der Geschichtschreiber sagen würde: „Es war auf dem Punkt, daß der Streit überaus hitzig werden sollte; aber der Donner, der vor dem Wagen des Diomedes einschlug, trieb seine Pferde zurück"; da sagt der Dichter in dem hohen enthusiastischen Ton: „Damals würde

eine erschreckliche Niederlage erfolgt seyn, wenn nicht der Vater der Götter und der Menschen sich ins Mittel geleget hätte. Schwer donnernd schoß er seinen Blitz — u. s. f." (*)

Ueberhaupt erfodert der hohe und pathetische Ton der Epopöe auch eine hohe und außerordentliche Sprache, welche durch die höchste Prose kaum zu erreichen ist. Der Hexameter der Griechen scheinet dazu sich vorzüglich zu zu schicken. Es verhält sich aber damit, wie mit den Säulenordnungen, die nicht schlechterdings nach dem Model der Alten müssen gemacht werden, aber desto schöner sind, je näher sie mit jenen Mustern übereinkommen. Also ist auch der Hexameter dem Heldengedicht eben nicht wesentlich; aber kein anderer Vers hat die Vortheile desselben.

§. 25.

Vom Nutzen der Epopöe.

Die große Epopöe ist ohne Zweifel das wichtigste und höchste Werk der schönen Künste. Die Alten haben die Ilias und die Odyssee für die Quellen gehalten, woraus Feldherren, Staatsmänner, Bürger und Hausväter die Weisheit ihres Standes schöpfen könnten; sie fanden darinn die Muster des Trauerspiels und der Komödie; sie glaubten, daß Redner, Maler und Bildhauer das Wesentlichste ihrer Künste daraus zu lernen haben: und dieß ist in Wahrheit nicht übertrieben.

Es

(*) S. prakt. Thl. von epischen Beyspielen.

Es ist keine Art der Wirkung von irgend einem Zweig der Künste zu erwarten, die der epische Dichter nicht in seiner Gewalt hätte, und das Gute, was die verschiedenen Dichtungsarten einzeln enthalten, findet sich auf einmal in der Epopöe zusammen. Welche Gattung des Unterrichts und der Lehre kann von redenden Künsten erwartet werden, die nicht der epische Dichter auf das vollkommenste geben könnte? Und wo ist jemal ein vollkommnerer Redner gewesen, als Homer? Was kann von Gemälden und Schilderungen erwartet werden, davon nicht die Beyspiele beym Homer zu finden wären?

Hat nicht Phidias, der das höchste Werk der bildenden Künste hervorgebracht hat, gestanden, daß er es dem Dichter schuldig sey? Wo ist irgend eine Vorstellung, die die Seele erheben und zu der äußersten Anstrengung ihrer Kräfte reizen kann, oder vermittelst welcher die stärkste Leidenschaft im Zaum zu halten ist, die nicht der epische Dichter natürlicher, als jeder andere, in das Gemüth prägen könnte?

Darum gebühret dem großen epischen Dichter der Vorzug über alle Künstler, und dem Heldengedichte der Rang über jedes andere Werk der schönen Künste.

§. 26.

Historische Beylage.

Wenn man bedenkt, was für Genie dazu gehört, in dieser hohen Dichtungsart glücklich zu seyn; so wird man

sich nicht verwundern, daß das gute Heldengedicht so selten ist.

Die an großen Genien so reiche Nation der Griechen hat nur eine sehr kleine Anzahl epischer Dichter gehabt, und Rom, das so viele zur Bewunderung große Männer gezeuget, hat doch nur Einen großen epischen Dichter hervorgebracht. Die wenigen griechischen und römischen Dichter, die nach Homer und Virgil sich in diese Laufbahn gewagt haben, scheinen ziemlich weit rückwärts zu stehen.

Obgleich die Wissenschaften und Künste sich in den neuern Zeiten über ganz Europa verbreitet haben, so sind dennoch gute epische Dichter eine sehr seltene Erscheinung.

Das an großen Männern so fruchtbare Frankreich, hat nur einen höchst schwachen Versuch eines epischen Gedichts aufzuweisen. — Aber Italien, Engelland und Deutschland haben epische Dichter gezeuget, davon einige mit Ehren neben Homer, andere neben Virgil stehen können. Der griechische Barde würde mit Vergnügen einen Milton und Klopstok neben sich sehen, und Virgil würde die Gesellschaft des Tasso nicht verachten. Mit horchendem Ohr würden beyde bisweilen dem Dante und dem Ariost zuhören, und Bodmer würde durch manches prächtige Gemälde aus der Natur und den Sitten, und durch die hohe Sinnesart seines Noah und Sipha, sie in Verwunderung setzen.

Besondere biographische und ästhetische Anmerkungen über Heldendichter und Heldengedichte des Alterthums.

§. 27.

Homer.

Der älteste griechische Dichter, dessen Gesänge auf uns gekommen sind. Er wird deßwegen von vielen Alten und Neuen für den Vater der Dichtkunst gehalten. Dieses ist aber nicht so zu verstehen, daß er der erste Dichter gewesen. Man kann aus der öftern Erwähnung, welche er selbst von Sängern thut, schließen, daß die Dichter schon vor seiner Zeit unter den Griechen sehr häufig gewesen sind; und auch weit ältere Völker, als die Griechen, haben ihre Dichter gehabt.

Das gelehrte Griechenland hatte eine uneingeschränkte Hochachtung für ihn, und nannte ihn vorzüglich den Dichter, als ob er der einzige gewesen, der diesen Namen in der vollkommensten Bedeutung verdiente. Der griechische Maler Galaton hat, nach Aelians Bericht, ihn so abgemalt, daß aus seinem Munde eine Quelle floß, aus welcher alle Dichter geschöpft haben, um anzuzeigen, daß er der wahre kastalische Brunnen sey,

— a quo ceu fonte perenni
Vatum pieriis ora rigantur aquis. (*)

Selbst Aristoteles und Plato scheinen ihn für den einzi-

gen

(*) Ovid. Amor. III. 9.

gen Originaldichter zu halten, nach welchem alle andere sich gebildet haben. Seine Gesänge wurden von der Zeit an, da der Dichter selbst sie absang, bis auf den Untergang der Wissenschaften und Künste, für das Buch aller Bücher, für die Quelle der Künste, der Sittenlehre und der Politik gehalten. Die Jugend mußte sie studiren, und Erwachsene brauchten sie als ein allgemeines Lehrbuch. Selbst zu der Zeit, da die Wissenschaften in Griechenland im höchsten Flor stunden, sah man eine eigene Klasse von Menschen, die keinen andern Beruf hatten, als die Gesänge dieses Dichters sowol öffentlich, als in den Häusern, nach der Kunst abzusingen.

Man muß den höchsten Begriff von diesem Dichter nothwendig bekommen, wenn man bedenkt, daß die größten Männer in verschiedenen Arten ihn für ihren vornehmsten Lehrmeister gehalten; daß Lykurgus ihn als einen Gesetzgeber, Aeschynes und Demosthenes als den größten Redner, Alexander der Große als den vornehmsten Lehrer des Kriegswesens, Pindar, Moschus und Virgilius als den vornehmsten Dichter verehret haben (*). Ein Dichter, den die ersten Köpfe der ersten Nation in der Welt so sehr verehret haben, verdient allen Menschen von Vernunft und Geschmack bekannt zu seyn.

Von

(*) Est enim sane mirabile Homerum legum ac reipubl. interpretem Lycurgo, oratorem Aeschini & Demostheni, bellatorem Alexandro, poetam Virgilio, Pindaro, Moscho probatum esse. *Clodius super Quint. judicio de Homero.*

Von seinen persönlichen Umständen weis man wenig zuverläßiges. Nach der gemeinsten Meynung fällt seine Lebenszeit ohngefähr 1000 Jahre vor dem Anfang der christlichen Zeitrechnung, hundert und fünfzig bis zweyhundert Jahre später, als der trojanische Krieg, den er besungen hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er ein Jonier aus Kleinasien, und vermuthlich nicht von ganz geringer Herkunft gewesen; denn seine Gesänge kündigen einen Mann an, der alle Wissenschaft, alle Kenntniß der Länder, der Künste und der Weltgeschäfte gehabt, die zu seiner Zeit möglich gewesen. Es ist auch wahrscheinlich, daß er bey Verfertigung seiner Gesänge etwas Größeres zur Absicht gehabt habe, als seinem dichterischen Genie nachzugeben. Wenn man bedenkt, daß Homer zu einer Zeit gelebt hat, da die Griechen nur kurz vorher angefangen, verschiedene Kolonien in ein Land zu schicken, in welchem sie vor nicht langer Zeit den hartnäckigsten und berühmtesten Krieg geführt haben; so entsteht die Vermuthung, daß etwas von dem Nationalinteresse der asiatischen Griechen die Hauptabsicht dieser Gesänge gewesen sey.

Wie dem aber sey, so ist bey itziger Beurtheilung derselben allemal genau darauf zu sehen, daß sie uns ganz fremde sind, und uns unmittelbar nicht weiter angehen, als in so fern sie uns das Genie eines der größten Dichter zeigen, auch die Gemüthsart und die Sitten vieler Völker, und der berühmtesten Helden des Alterthums, auf das natürlichste schildern. Wir müssen davon

von auf die Art urtheilen, nach welcher ein Heerführer unserer Zeiten von den Kriegsverrichtungen Alexanders urtheilt, wobey er nicht die itzigen Waffen, nicht die gegenwärtige Politik, sondern die damalige Lage der Sachen in Betrachtung ziehet. So wie es einem erfahrnen Kriegsmann nicht schwer fallen würde, zu bestimmen, wie Alexander nach der itzigen Verfassung würde gehandelt haben, so kann auch ein guter Kunstrichter sehen, wie eine Epopöe seyn würde, die itzt in dem Geiste Homers verfasset wäre.

Man wundert sich nicht ohne Grund, wie es den neuern Kunstrichtern hat einfallen können, es dem Homer zur Last zu legen, daß er seine Götter und Menschen anders handeln und reden läßt, als unsre Begriffe es zu erfodern scheinen, und daß ihm Sachen wichtig geschienen, die wir für unwichtig halten. Dieß ist eben so viel, als dem Alexander vorwerfen, daß er lieber Mauerbrecher, als Kanonen, lieber Pfeile, als Flinten gebraucht habe. Homer schildert den Menschen, wie er zu seiner Zeit gewesen, mit dem Charakter, mit dem Aberglauben, mit der Einfalt der Sitten, mit den Gebräuchen, mit der Sprache, die er damals gehabt hat. Er ist der Natur völlig treu geblieben, und hat gar nicht nach einem Ideal gearbeitet. Denn man sieht wol, daß es ihm höchst leicht gewesen wäre, die Personen besser oder schlimmer zu machen, wenn er gewollt hätte. Er hatte nicht nöthig, an das Ideal zu denken, da die Natur selbst zu seiner Absicht hinreichend war.

Wer

Wer diesen Dichter in seinem wahren Lichte sieht, wird ohne Zweifel dem Urtheil des Strabo beystimmen, der ihn nicht blos wegen des poetischen Genies, sondern auch wegen seiner Einsicht in Sachen des Lebens und der Politik allen andern Dichtern vorzieht (*). Wir wollen seinen poetischen Charakter mit den Worten des Gravina abbilden: „Homer ist ein so viel mächtigerer und weiserer Zauberer, da er seine Sprache nicht sowol zur Reizung des Gehörs, als zum Ausdruck der Einbildungskraft und zur Bezeichnung der Sachen angewendet, und seinen ganzen Fleiß darauf gerichtet hat, jede Sache natürlich auszudrücken. Bald scheinet er die Sachen nur flüchtig zu berühren, bald sie aus dem Gesichte zu verlieren; aber dann kömmt er wieder durch einen andern Weg ihr zu Hülfe. Am rechten Orte und zur rechten Zeit mischt er in die Reden, welche er anführt, gemeine Ausdrücke und Redensarten: als ein anderer Proteus nimmt er alle Gestalten und Naturen an. Bald fliegt er, bald schleicht er am Boden; bald donnert er, bald lispelt er sanft; allezeit wird die Einbildungskraft dergestalt von seinen Versen gerührt, daß er sich unsrer Kräfte bemächtigt, und durch seine Worte der Kraft der Natur nacheifert“ (**).

(*) Ὁς δ' μενον ἐν τῃ κατα την ποιησιν ἀρετῃ παντας ὑπερβεβληται — — ἀλλα χεδουτι και τῃ κατα τον βιον ἐμπειριᾳ του πολιτικου. Strabo L. I.

(**) Gravina L. I. C. IV. Man sehe auch die meisterhafte Schilderung dieses Dichters in Schaftesburys advice to an Auth. P. I. Sect. 3. S. 196 u. 197.

Nicht ohne Bewunderung sieht man die unendliche Mannigfaltigkeit der Dinge, die er beschreibet; von den lieblichsten und gemeinsten Gegenständen in der Natur und den Sitten, bis auf die fürchterlichsten und erhabensten: vornehmlich wenn man dabey bedenkt, wie er jedes nach der eigentlichsten Art schildert. Eben dieses fühlt man bey den Reden und Handlungen, die er seinen Personen beylegt. Kein unnützes, kein überflüßiges Wort, keines, das nicht geradezu den Zweck trifft, keine, auch nicht die geringste Handlung, die nicht den bestimmtesten Charakter anzeiget. Was jeder spricht oder thut, geschieht so, wie es sich für ihn schicket. Sein Ausdruck und sein Vers sind so, daß die Natur selbst sie auf den Lippen des Dichters zur beßten Bezeichnung der Sachen scheint gebildet zu haben.

Den Namen eines Vaters der Dichter verdienet er vornehmlich dadurch, daß kaum eine Art des poetischen Schwunges, oder der Herablassung zu der natürlichen Vorstellung der Sachen; keine Wendung der Gedanken; kein Theil der poetischen Kunst ist, davon er nicht Muster gegeben. Der epische Dichter, der dramatische, der lyrische, und der Redner, können ihr Genie an dem seinigen schärfen. Dieses große poetische Genie wird überall von Verstand und Weisheit geleitet, um auf das zuversichtlichste auf seinem Wege fortzuschreiten. Er zeiget dem Verstand nichts unerhebliches, nichts unüberlegtes; der Einbildungskraft nichts kleines, nichts gekünsteltes,

nichts

nichts subtiles; dem Gemüthe nichts unnatürliches, nichts übertriebenes, nichts unbestimmtes. Darum nennt ihn Horaz mit Recht den Mann,

— Qui nil molitur inepte.

So hat das Alterthum fast ohne Ausnahme von dem Vater der Dichter geurtheilet. In den neuern Zeiten hat man unzählige Dinge an ihm auszusetzen gefunden. Man hat ihn beschuldigt, daß er ungesittet, unphilosophisch und unmoralisch sey. Man scheinet aber bey diesen Vorwürfen vorauszusetzen, daß Homer die Absicht gehabt habe, nach den abstrakten und gereinigten Begriffen der Philosophie und Moral seine Zeitgenossen zu lehren und zu bilden. Man erwartet einen Philosophen, der die Naturkunde, die Sternkunde, die Theologie, nach den Begriffen der heutigen Zeiten erkennt, der die moralische Vollkommenheit des Menschen nach dem höchsten Ideal gebildet habe. Ist es seine Absicht gewesen, einen idealischen Menschen zu schildern, so hat er sie schlecht erfüllt. Hat er sich aber vorgesetzt, die Griechen als die größten Helden zu schildern, den verschiedenen Stämmen derselben den Stolz einer edlen Herkunft einzuflößen, ihren National-Charakter durch Erzählung der wichtigsten Thaten ihrer Vorfahren, fester zu bilden; hat er dieses nach den Begebenheiten, deren Andenken noch nicht veraltet war, und nach den damaligen Sitten gethan, so ist sehr zu zweifeln, daß jemand zeigen werde, wie er es besser hätte thun können.

Man

Man erkennt an diesem Dichter noch deutliche Spuren von dem Charakter eines Barden (*). Er hat nichts von dem vorsichtigen Wesen eines gelernten Künstlers; er singt nicht, weil er ein Liebhaber der Dichtkunst ist, sondern weil er einen öffentlichen Beruf dazu hat, Thaten, die noch in frischem Andenken waren, in dem Gedächtniß der Nation zu erhalten.

Daß schon ältere Werke der Dichtkunst vor ihm vorhanden gewesen, nach denen er sein Modell genommen, kann man nirgend merken; so sehr fließt bey ihm der volle Strom aus seiner eigenen Quelle, ohne Spur einer künstlichen Veranstaltung.

§. 28.

Ossian — im Vergleich mit dem griechischen Heldendichter.

Ein alter brittischer Barde, dessen Gesänge in der alten gallischen oder celtischen Sprache viele Jahrhunderte durch in Schottland, wo er in der zweyten Hälfte des dritten, und Anfangs des vierten Jahrhunderts gelebt hat, durch mündliches Ueberliefern sich so weit erhalten haben, daß der Schottländer Mak-Pherson im Stande gewesen, eine beträchtliche Sammlung davon zusammen zu tragen, die zusammengehörigen in Ordnung zu bringen, und in einer englischen Uebersetzung herauszugeben. Ob es gleich eine durch das Zeugniß manches alten Schriftstellers

(*) S. Art. Dichtkunst.

lers sehr bekannte Sache gewesen, daß bey den alten Galliern die Barden eine besondere und ansehnliche Klasse der Nation ausgemacht, deren öffentlicher Beruf es gewesen, die Heldenthaten ihrer und vergangener Zeiten in Liedern zu besingen; so fiel niemanden ein, zu vermuthen, daß solche Lieder sich könnten bis auf unsere Zeiten erhalten haben. Man hielt sie durchgehends für verlohren, und war auch vermuthlich in der Meynung, daß die Geschichte mehr, als die Poesie und der Geschmack überhaupt, dadurch verlohren haben mochten.

Aber die Sammlung des Herrn Mak-Phersons zeigte, wie sehr beyde Vermuthungen der Wahrheit entgegen sind. Sie legte der Welt Gedichte von mancherley Art, von so großer Schönheit, in solcher Menge und von solchem Alterthum vor Augen, daß gar viele diese außerordentliche Erscheinung für einen Kunstgriff des Betruges hielten. Es schien eben so unglaublich, daß unter einem Volke, das man für wild und barbarisch gehalten hatte, ein Dichter sollte gelebt haben, der den größten griechischen Dichtern den Rang streitig machen könnte, als daß seine Gedichte durch so viele Jahrhunderte, durch blos mündliche Ueberlieferung sich sollten erhalten haben. Und doch ist beydes durch die unläugbarsten Beweise außer allen Zweifel gesetzt. Wer nicht schon aus dem innern Charakter dieser Gedichte sich überzeugen kann, daß sie authentisch sind, wird keinen Zweifel mehr dagegen behalten, nachdem er die Nachrichten gelesen, die der Edim-

burgi-

burgische Professor Blair seiner Abhandlung über die Ossianischen Gedichte als einen Anhang beygefügt hat.

Wir haben also an Ossian einen wahren Barden, nicht einen nachahmenden Dichter; er dichtete und sang, weil es sein Amt mit sich brachte: zu diesem Amte aber hatte er nicht blos einen äußerlichen, sondern einen noch weit ehrwürdigern, innerlichen Beruf von der Natur selbst, die ihm das erfinderische, blumenreiche Genie und das empfindsame Herz gegeben hatte, wodurch er auch ohne äußerlichen Beruf ein Dichter würde gewesen seyn. Er nahm die Harpfe nicht zum Zeitvertreib in die Hand, auch nicht aus Ruhmbegierde, sich einen Namen zu machen. Zu seiner Zeit waren Musik und Poesie nicht Künste, die ein Muse verschaffender Reichthum zu seinem Zeitvertreib herbey ruft; sie waren öffentliche, auf das innigste mit der Politik und den Nationalsitten vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zweck die Ausbreitung der Tugend und Erhaltung der Freyheit war; Künste, die ein wesentlicher Theil der Maschine waren, wodurch der National-Charakter verbessert, oder wenigstens in seiner Kraft erhalten, und der Staat in seiner Stärke befestigt werden sollte.

Deßwegen ist er von allen Dichtern, die wir kennen, der einzige seiner Art. Denn er hat als epischer Dichter vor andern den Vorzug, daß er bey den meisten der großen Thaten, die er besingt, nicht nur ein Augenzeuge, sondern auch eine Hauptperson gewesen. Die Helden,

deren

deren Charakter er schildert, waren größtentheils ihm von Person bekannt; die Vornehmsten durch langen Umgang, und durch Bande der Verwandtschaft oder der Freundschaft; andere durch die Handlungen, in die er selbst verwickelt war, oder aus Erzählungen von Augenzeugen. Er war ein Sohn Fingals, eines Königs verschiedener Stämme der Kaledonischen Nation, ein Barde, und zugleich ein Heerführer: sein Vater aber war der berühmteste Held seiner Zeit; ein besserer Achilles, dem kein Feind zu widerstehen vermochte, und der selbst über römische Heere gesieget hatte. Aus seinen Gedichten sehen wir, daß zu seiner Zeit die alten Kaledonischen Celten auf dem höchsten Punkt der Tapferkeit gestanden, und in ihren Sitten es zu einem hohen Grad des Edelmuths gebracht hatten.

Sie waren nichts weniger, als Barbaren, obgleich ihre Verfassung und Lebensart durchgehends noch die Jünglingsjahre des gesellschaftlichen Lebens verräth. Die Nation war in verschiedene kleine Stämme getheilt, deren jeder sein unumschränktes Oberhaupt hatte; der Krieg aber vereinigte die Stämme mit ihren Häuptern unter den Befehlstab des Königs. Jedes Oberhaupt hatte seine Burg; aber von Städten finden wir noch keine Spur, so wenig, als von Landbau, Handlung, oder von Künsten, Gesetzen, Einrichtungen und innerlichen Unternehmungen, die Ruhe und Frieden in größern bürgerlichen Gesellschaften zu veranlassen pflegen. Die Jagd ist die einzige Beschäftigung im Frieden; und freundschaftliche Gastgebothe,

wobey die Gesänge der Barden und des schönen Geschlechtes allemal eine Hauptsache sind, machen ihren Zeitvertreib aus. Aber bey dieser noch so nahe an die Kindheit des menschlichen Geschlechtes gränzenden Einrichtung finden wir diese Kaledonier höchst empfindsam für Ruhm und Ehre; wir treffen bey ihnen so ein feines Gefühl von Menschlichkeit an, einen so feinen sittlichen Geschmack, und in Ansehung der Hauptleidenschaft aller Völker, der Liebe zum schönen Geschlecht, eine Sittsamkeit, eine Zärtlichkeit, und eine nicht gekünstelte, sondern natürliche Galanterie, daß sie in allen diesen Zügen, die die verschiedenen National-Charaktere bezeichnen, mit den gesittetsten Völkern um den Vorzug streiten können.

Dieses allein muß uns den Dichter schon höchst merkwürdig machen: aber wenn wir ihn erst kennen gelernt haben, so finden wir uns mit Bewunderung und Hochachtung für sein Genie und für seinen Charakter, und mit Liebe für sein edles Herz ganz durchdrungen. Es wäre ganz überflüßig, wenn ich hier eine methodische Untersuchung über sein Genie und über den Werth seiner Gedichte vornehmen wollte, da Herr Blair dieses in einer vortrefflichen Schrift, die der Pater Denis seiner deutschen Uebersetzung der Ossianischen Gedichte beygefüget, bereits besser, als ich zu thun im Stande wäre, ausgeführt hat. Ich begnüge mich also für die, denen der Barde noch nicht bekannt seyn möchte, oder die ihn etwa nicht mit der größten Aufmerksamkeit gelesen haben,

das,

das, was ich über Herrn Blairs Bemerkungen bey ihm wahrgenommen habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieser einsichtsvolle Mann gezeiget hat, worinn der Celtische Barde mit Homer übereinkömmt, Cesarotti aber in seiner italiänischen Uebersetzung vielerley poetische Schönheiten ausgezeichnet hat, in denen, seinem Urtheil nach, der Celte den Griechen übertrifft; so werde ich vorzüglich das anzeigen, worinn beyde von einander abgehen, und wodurch jeder seinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde sich überhaupt sehr betrügen, wenn man von unserm Barden schlechte erzählende Lieder, ohne Poesie, Enthusiasmus und sittliche Schilderungen erwartete, wie etwa die historischen Lieder und Romanzen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden sind. Ossians Heldenlieder sind wahre Poesie, in der reifesten Gestalt. In seinen zwey großen Epopöen, Fingal und Temora, ist Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeisterung, höchst malerische Schilderung des Sichtbaren, sehr nachdrückliche und bestimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruck der Empfindungen, der bey ernsthaften Gelegenheiten höchst pathetisch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen sehr reizend ist. In diesen Stücken, die der wahren Poesie zu allen Zeiten und unter allen Völkern wesentlich sind, kann unser Barde es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeiget sich natürlicher Weise, wie bey jedem andern, der besondere persönliche Charakter mit dem allgemeinen seiner Zeit vermischet. Deßwegen würde unser Barde, wenn er gerade den persönlichen Charakter Homers oder Virgils gehabt hätte, sich dennoch in einer ganz andern Gestalt zeigen. Und wir finden uns durch diese besondere Gestalt des Dichters sehr angenehm überrascht, da wir etwas ganz anderes sehen, als das, dessen wir gewohnt sind. Im epischen Gedichte sind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worinn ihm Virgil und die Neuern, jeder nach seinem besondern Genie gefolget sind, so sehr gewohnt, daß wir uns bey der Lesung der Heldengedichte Ossians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umständlich erwogen zu werden, worinn Homers Art von der Ossianischen abgeht.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläufigen Unternehmungen aufgelegt, standhaft, listig und verschlagen war; aber sie waren dabey mehr ruhmräthig und pralerisch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geist und Phantasie, als Empfindsamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenschaften waren sie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zweck. Sie besaßen schon die meisten Künste der neuern Zeiten; hatten große Städte; besaßen Reichthümer, die sie habsüchtig machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Versammlungen, prächtiger Spiele, Aufzüge und Leibesübungen; dabey große

Red=

Redner und schöne Schwätzer. In der Religion höchst abergläubisch und feyerlich; in öffentlichen Geschäften ceremonienreich und umständlich. Die sanftern häuslichen Vergnügungen kannten sie fast gar nicht; das schöne Geschlecht spielte bey ihnen eine schlechte Rolle. Befriedigung sinnlicher Triebe und Bestellung des Hauswesens waren hauptsächlich die Dinge, wozu dieß Geschlecht ihnen bestimmt schien.

Hält man ein solches Volk gegen das, so unter dem Ossian gelebt hat; so wird man leicht begreifen, daß auch in den Gesängen von den Thaten und Unternehmungen dieser beyden Völker ein himmelweiter Unterschied seyn müsse. Homer besingt große, weitläufige Unternehmungen; Ossian sehr kurze und wenig verwickelte Kriegeszüge und Unternehmungen von wenig Tagen, wobey keine große Verwicklung und Mannigfaltigkeit der Begebenheiten statt hatte. Wir sehen da weder Belagerungen noch Zerstörungen, noch weitläufige Plane der Unternehmungen. Nach dem Aberglauben seiner Zeit mischt Homer unaufhörlich die Götter in das Spiel der menschlichen Unternehmungen; bey Ossian ist alles blos menschlich. Träume und Erscheinungen verstorbener Helden, die sich aber nicht in die Handlung einmischen, vertreten bey ihm die Stelle des übernatürlichen. Feyerliche Opfer, Spiele und Feste, weitläufige und förmlich studirte Reden, sehr umständliche Beschreibungen jeder Feyerlichkeit und bald jedes erheblichen Gegenstandes; ceremonienreiche Anreden und Bothschaften; alles dieses findet sich beym Homer

eben so natürlich, als es vom Ossian übergangen wird. Selten stellt uns dieser andere Gegenstände vor das Gesicht, als die Personen selbst und ihre Thaten; die Scenen, wo er sie aufführet, sind ein Thal mit einem durchströmenden Fluß; eine Seeküste mit Felsen umgeben; ein Hügel mit Eichen bewachsen, eine natürliche Grotte, eine Halle oder ein Saal, wo die Fremden bewirthet werden, wo die Waffen der Krieger und die Harpfen der Barden aufgehängt sind. Jeder dieser Gegenstände wird in den wenigsten Worten, aber durch meisterhafte und malerische Zeichnung, uns ganz nahe vors Auge gebracht; so daß wir selbst uns weit länger dabey verweilen, als der Dichter, und weit mehr sehen, als er sagt. Eben diese Sparsamkeit der Worte beobachtet der Dichter auch, wenn er seine Personen sprechen läßt. Alle Homerische Personen, bis auf ein Paar, sind Redner oder gar Schwätzer; die Ossianischen eilen so viel möglich über das Reden weg zum Handeln; kein Beurtheilen, kein Beweisen, kein umständliches Erzählen, sondern kurze Eröffnung dessen, was man denkt und empfindet. Eine der wichtigsten Bothschaften, die ein Grieche mit sehr viel schönen Worten und in künstlichen Perioden würde vorgebracht haben, wird in überaus wenig Worten, aber nachdrücklich und vollständig abgelegt. Der Herold, der dem feindlichen Heerführer vor der Schlacht den Frieden anbieten soll, erscheint, und sagt, ohne weitere Ehren-Anrede, kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von Swaran,
Welchen er Königen giebt, wenn Völker ihn hul-
digen! Ullins
Liebliche Flächen begehrt er, und deine Gemahlinn,
die Dogge mit Füßen des Windes.
Gieb ihm diesen Beweis von deinem unmännli-
chen Arme,
Führer, und lebe forthin dem Winke von Swa-
ran gehorsam (*).

Dieses ist eine der längsten Reden bey Gesandtschaften. Noch kürzer ist die Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes, dem Herr-
scher von Lochlin.
Rukullin weicht nicht! Ich bieth ihm die dunkel-
blaulichte Rückfahrt
Ueber den Ocean, oder hier Gräber für all sein
Geleit an.
Nie soll ein Fremder den reizenden Strahl von
Dunskaich (**) besitzen!
Niemal ein Rehe durch Berge von Lochlin dem
hastigen Fuße
Meines Luaths (***) enteilen.

Bey Bothschaften, deren Inhalt und Antwort man errathen kann, läßt der Dichter insgemein gar nicht sprechen. Kairbar, ein Heerführer, sendet den Barden Olla,

(*) Fingal II. Buch. Ich führe die Stellen nach des Pater Denis Uebersetzung an, die freylich durchgehends etwas weniger kurz ist, als Macphersons Prose.

(**) Kukullins Gemahlinn.

(***) Sein Hund.

(diese sind insgemein die Herolde) um nach der Gewohnheit dieser Völker den Oskar, einen feindlichen Heerführer, zum Feste einzuladen. Aber weder Kairbar, noch der Dichter, legen dem Herold eine Rede in den Mund. Der Dichter sagt:

Izo kam Olla mit seinem Gesang: zum Feste Kairbars machte mein Oskar sich auf.

Die feyerlichsten Feste werden in zwey Worten beschrieben. Nach einem großen Sieg gab Fingal ein Fest. Die ganze Beschreibung hievon ist folgende:

Aber die Seite von Mora sieht izo die Führer zum Mahle
Alle versammelt. Es lodert zum Himmel die Flamme von tausend
Eichen. Es wandelt die Kraft der Muscheln (*) ins Runde. Den Kriegern
Glänzet die Seele von Lust.

Diese Kürze herrscht überall, es sey, daß der Dichter selbst spreche, oder daß er andere reden lasse. Und darinn ist der Vortrag mehr lyrisch, als homerisch-episch. Denn so gar viel zur Handlung nothwendig gehörige Dinge werden, wo man sie errathen und selbst hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein schneller, wahrhaftig lyrischer Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nimmt überhaupt bey Ossians Epopöe wahr, daß es dem Barden nicht sowol um die umständliche, als

um

(*) Das Getränk, das aus Muscheln getrunken ward.

um eine nachdrückliche Schilderung der Haupthandlung selbst und des Einzelen, zu thun war. Sein Zweck ist allein die Schilderung seiner Helden; dieß war des Barden Amt: Homer läßt sich in tausend Dinge ein, die aus andern Absichten da sind. Daher entsteht meines Erachtens der größte Unterschied in der Manier beyder Dichter. Ossians Epopöe, als ein vor unsern Augen liegendes Gemälde betrachtet, ist unendlich weniger reich an Gegenständen und an Mannigfaltigkeit der Farben, als die Homerische; aber die Zeichnung ist dort kühner, Licht und Schatten, bey sehr guter Haltung, abstechender. Die ganze Epopöe des Barden besteht aus wenig, und gegen die Homerische verglichen, sehr einfachen Gruppen, und so mußte sie seyn, um durch blos mündliches Ueberliefern auf die Nachwelt zu kommen.

Auch darinn zeichnet der Kaledonier sich von dem jonischen Sänger sehr merklich aus, daß er sehr oft lyrische Anfälle bekömmt, denen er sich überläßt, weil er wegen des geringen Reichthur[illegible] im Stoffe selbst weniger nöthig hatte, sich an die Erzählung zu halten. Oft kömmt man auf Stellen von ziemlicher Länge, die nicht sowol epische Beschreibungen oder Erzählungen dessen sind, was der Barde gesehen, als lyrische, Oden- oder Elegienmäßige Aeußerungen dessen, was er dabey empfunden hat. Nicht selten tritt er aus seiner Erzählung heraus, um mit sich selbst zu sprechen. Aber eben dieses giebt dem Gedichte große Lebhaftigkeit.

Ein sehr beträchtlicher Unterschied in der Lage zwischen der Homerischen und Ossianischen Epopöe befindet sich darinn, daß in dieser das Interesse der ganzen Handlung weder so groß ist, noch uns so beständig vor Augen schwebt, als in jener. Hier ist es nicht um weit aussehende Unternehmungen, nicht um Eroberung großer Länder, oder Zerstörungen großer Städte und ganzer Staaten zu thun, dergleichen Interesse konnte bey so kleinen Völkern nicht statt haben; sondern darum, daß ein plötzlich einfallender Feind durch eine einzige Schlacht zurückgetrieben werde. Man wird also dabey weniger, als beym Homer angestrengt, sich die Lage der Sachen in Absicht auf das Ganze vorzustellen, mancherley Anschläge durch ihre Ausführung zu folgen, und die Politik der Helden zu beobachten; der Verstand hat wenig dabey zu thun, aber das Herz wird mehr beschäftigt. Darum endigt sich die Handlung auch mit keiner wichtigen Katastrophe; der Feind ist überwunden, und nun sind Handlung und Gedicht zu Ende.

Der Nationalunterschied zeiget sich eben so stark in den Charakteren. Man findet bey Ossians Helden keine Spur von dem hitzigen und im Zorn brutalen griechischen Temperament. Hier sind gesetzte, kalte, aber darum doch unüberwindliche, und ohne Hitze überall durchdringende Helden, und, was man bey den Griechen nicht findet, bis zum Erhabenen edle und menschlich gesinnte Charaktere. Der Grieche ist fast allezeit auf seinen Feind erbittert,

und

und im Streit giebt diese Erbitterung ihm Kräfte; die Kaledonischen Helden sind fast durchgehends gelassen, und streiten ohne alle Erbitterung um den Vorzug der Stärke und der Tapferkeit. Man wird schwerlich, weder in Gedichten noch in der Geschichte, einen edlern Helden-Charakter antreffen, als des Fingals. Ich kann der Begierde, die reizenden Züge hier anzuführen, nicht widerstehen. Auch für die, denen Ossian wol bekannt ist, wird es Wollust seyn, die Züge dieses großen Charakters hier wieder zu finden.

Ich sagte, Fingal sey der bessere Achilles. Denn er führte überall, wo er hinkam, den Sieg mit sich, und wenn schon alles verlohren war, wurde durch ihn alles wieder gut gemacht; jeder der stärksten und kühnsten ward von ihm überwunden, und nie vermochte ein Feind ihm zu widerstehen: dabey war er der beste Mensch. Wie groß sein Kriegsruhm gewesen sey, und was für Schrecken seine Gegenwart dem Feind eingepräget habe, kann man aus folgender Stelle abnehmen, die zugleich von Fingals Größe und von seines Sohnes Genie, sie zu schildern, zeuget. In der Schlacht, die den Stoff der Epopöe **Temora** ausmacht, sah der König, nach Gewohnheit seiner Zeit, dem Streit von einer Höhe zu. Die Feinde waren außerordentlich tapfer, und **Fillan**, Fingals Sohn, der der Hauptanführer war, fiel unter dem Schwert des feindlichen Heerführers, als eben die Nacht die beyden Heere vom Streit abrufte. Der König entschließt sich nun selbst in die Schlacht zu gehen, und

thut diesen Schluß, nach damaliger Kriegsart, dadurch kund, daß er mit dem Speer dreymal an seinen Schild klopfet. Dieses Zeichen wird von seinem und dem feindlichen Heere wol verstanden, und der Dichter beschreibet uns die Wirkung davon also:

Geister entwichen von jeglicher Seite (*), sie rollten im Winde
Ihre Gestalten zusammen; die Stimmen des Todes erfüllten
Dreymal das schlänglichte Thal, und ohne den Finger der Barden
Bebte von jeglicher Harfe den Hügel hinüber ein Weh' laut.
Aber der Schild klang wieder. Da träumten die Männer von Morven
Eitel Gefechte, da glänzte der weit sich wälzende Blutstrauß
Ueber ihr ganzes Gemüth: blauschildige Könige stiegen
Nieder zur Schlacht. Es blickten Geschwader im Fliehen zurücke.
Endlich erhub sich das dritte Getön, und von Höhlen der Berge
Sprang das erbebende Wild. Man hörte durch Wüsten der Vögel
Zages Gekreisch — (**)

Und

(*) Die Celten glaubten, die Luft sey voll von Geistern verstorbener Helden, die einen Körper von sehr feiner Nebelmaterie hätten.

(**) Temora VII. B.

Und dieser im Streit so fürchterliche Held hat ein Herz voll Großmuth, voll Zärtlichkeit und Bescheidenheit. Man denke nach, ob folgende Züge dieses Urtheil bestätigen.

Swaran, König von Skandinavien, ein finsterer, trotziger und grausamer Fürst, hatte einen Einfall in Irland gethan, und Fingal war auch mit einer Flotte dahin gekommen, um dem noch minderjährigen König in Irland Hülfe zu leisten. Vor der Hauptschlacht hatte Fingal, wie es damals gebräuchlich war, den Swaran freundschaftlich auf ein Mahl eingeladen; aber dieser hatte die Einladung brutal abgeschlagen. Diesen Swaran überwand Fingal in einem Zweykampf, nahm ihn gefangen, und übergab ihn zween seiner Helden mit dieser Empfehlung:

— Bewahret
Lochlins Gebietern! Er gleichet an Stärke den
zahllosen Wogen
Seiner Meere. Sein Arm ist Meister im Kampfe,
von altem
Heldengeschlechte sein Blut. Du meiner Versuch-
testen erster,
Gaul! und Ossian! du der Lieder Gewaltiger!
thut euch
Freundlich zum Bruder der Angadekka! Durch
eure Gespräche
Schwinde sein Trübsinn dahin. (*)

Aber der wilde Swaran war nicht zu besänftigen. Als er nach vollendeter Schlacht zu Fingals Gastmahl gezogen

(*) Fingal V. Buch.

gen wurde, erschien er in finsterer Traurigkeit da. Dieses schmerzet unsern Helden, er sagt:

Ullin (*) erhebe den Friedengesang, — — — —
Hundert Harfen, die will ich hier nahe. Sie sollen mir Swarans
Seele vergnügen. Ich will ihn in Freuden entlassen; denn keiner
Schied noch traurig von mir. (**)

Die Art, wie Fingal dem überwundenen Feind den Frieden anbietet, und ihn mit seinem Heere von sich läßt, ist so großmüthig, daß der wilde Swaran selbst davon gerührt wird. Er bietet dem Sieger wenigstens die Schiffe an, die ihre Mannschaft verlohren hatten; aber es wird nicht angenommen.

Kein Fahrzeug
Sagte der König: noch irgend ein Land mit Hügeln besetzet,
Nimmt sich Fingal zur Gabe, genugsam mit seinen Gebirgen,
Seinen Wäldern und Hirschen beglücket.

Auf die edelste Art tröstet er ihn noch:

Tilge dein Grämen, o Swaran, hinweg! Auch wenn sie besiegt sind,
Bleiben die Tapfern berühmt. Die Sonne verhüllet zuweilen
Tief in die südlichen Wolken ihr Antlitz; doch blicket sie wieder
Ueber die grasichten Höhen herunter.

Er

(*) Der Hauptbarde Fingals.
(**) Fingal VI. Buch.

Er entläßt endlich seinen Ueberwundenen mit der Abschieds-rede, die den bescheidenen Helden in seiner Größe zeiget:

— Ja Swaran! — heut hat den Gipfel
Seiner Größe bestiegen der Ruhm von Swaran und Fingal.
Aber wir werden, wie Träume, vergehn. In keinem Gefilde
Wird man mehr hören den Schall von unsern Schlachten. Die Gräber
Selbsten, die werden verschwinden, und Jäger vergebens den Wohnsitz
Unserer Ruhe die Flächen durchsuchen.

Eben diese Großmuth und Bescheidenheit zeiget unser Held bey jedem Sieg, wie ungerecht, wie beleidigend auch der überwundene Feind mochte gewesen seyn. Um den höchsten Kontrast in Charakteren zu fühlen, erinnere man sich der Wuth, mit welcher Achilles gegen den Hektor getobet; weil dieser seinen Freund im Streit erlegt hatte: und denn setze man Fingals Betragen gegen Kathmor, den irländischen Hektor, den ersterer im Zweykampf überwunden und gefangen genommen hatte, dagegen. Unmittelbar nach dem Siege sagt der Held zum überwundenen Feind, der den Abend zuvor den Fillan, Fingals geliebtesten Sohn, mit eigener Hand umgebracht hatte:

— Nun folge zum Hügel
Meines Mahles mir nach! Gewaltige siegen nicht immer.
Fingal flammet nicht auf in erlegener Feinde Gesichte,
Jauchzet nicht über des Tapferen Fall.

Aber es findet sich, daß Kathmor tödtlich verwundet ist. Er bezeuget sein Verlangen, nahe bey seinem Wohnsitze begraben zu werden, worauf Fingal:

König! du redest vom Grabe? die Seele des
Helden entschwingt sich!
Ossian! Ueber den Geist von Kathmor, dem Freun-
de der Fremden,
Komme mit Strömen die Freude. (*)

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Charakter des Helden in folgender Stelle. Aldo, einer seiner Vasallen, wurde mißvergnügt, und gieng zu Fergthonn, König von Sora in Skandinavien, über, der Fingals offenbarer Feind war. Dort verliebt er sich in die Königinn, entführt sie, kömmt wieder nach Hause, und erkühnet sich, bey Fingal gegen die ihm nachsetzenden Skandinavier, die nun Fingals Gebieth anfallen, Schutz zu suchen. Dieser empfängt ihn mit folgender Rede:

Aldo! du schwülstiges Herz —
— Ich sollte dich schützen vor Soras gekränktem
Zürnenden Herrscher? — Wer wird mein Volk in
seinen Gewölben
Künftig empfangen? Wer laden zum wirthlichen
Mahle? Nun Aldo,
Aldo! die niedrige Seele den Schimmer von Sora
geraubt hat? —

Suche

(*) Nämlich! Ossian soll den Kathmor gleich nach seinem Tode besingen, weil nach dem Aberglauben selbiger Zeit, ein solcher Gesang des Verstorbenen Seele gleich zum seligen Sitze der Helden vergangener Zeit empor hub.

Suche dein hüglichtes Heimath, unmächtige Rechte!
Dort mögen
Deine Grotten dich bergen! Du dringst uns die
traurige Noth auf,
Wider den düstern Gebieter von Sora zu kämpfen?
O Trenmors (*)
Herrlicher Schatten! wenn kommt das letzte von
Fingals Gefechten?
Mitten in Schlachten erblickt ich den Tag, und
wandle zu meinem
Grabe nur blutige Steige! Doch niemal bedrückte
den Schwachen
Dieser mein Arm. War jemand gewehrlos, dem
schonte mein Eisen.
Norven! Norven! die Stürme, die meine Ge-
wölbe bedräuen,
Schweben vor mir! wenn einstens in Treffen mein
Stammen dahin ist;
Keiner in Selma mehr wohnt; denn werden die
Feigen hier walten. (**)

Solche Menschlichkeit, und an einem solchen Helden! Auf eine höchst rührende Weise zeiget er diese hohe Gemüthsart, da er itzt seinen Enkel Oskar, Ossians Sohn, der eben die ersten Proben seiner Tapferkeit abgelegt hatte, zum Stand der Helden gleichsam einweihet. Wer kann folgendes ohne Bewunderung und Rührung lesen:

Zierde der Jugend! o Sohn von meinem Sohne! —

Den

(*) Dieser war Fingals Urältervater.

(**) In der Schlacht von Lora.

Den Blitz von deinem Stahl den sah ich, und freute
mich meiner Erzeugten. O! folge
Folge dem Ruhme der Väter, und was sie gewe-
sen, das werde!

— — — — —

— O beuge bewaffnete Stolze,
Jüngling! und schone des schwächeren Arms. Be-
gegne den Feinden
Deines Volkes wie reissende Ströme; doch flehet
um Rettung
Jemand zu dir, dem sey du wie Pflanzen um-
schmeichelnde Lüftchen.
Also war Trenmor und Trathal gesinnt, so den-
ket auch Fingal.
Jeden Gekränkten beschützte mein Arm, und hin-
ter dem Blitze
Meines Stahles war immer den Schwachen Er-
holung bereitet. (*)

Ich könnte leicht noch hundert rührende Züge, die diesen großen Charakter bezeichnen, anführen. Ossian hat seinen erhabenen Vater in wenig Worten geschildert:

— Du gleichest im Frieden
Frühlingslüftchen, im Kriege den Strömen vom
Berge. (**)

Weniger groß, aber doch noch bis nah ans Erhabene tapfer und edelgesinnet sind die meisten von Ossians Helden, sowol von seiner, als von feindlichen Nationen Celtischen

---

(*) Fingal III. Buch.
(**) Temora IV. Buch.

tischen Stammes. Und bey dieser allgemeinen Uebereinstimmung treffen wir doch eine höchst angenehme Mannigfaltigkeit sehr wohl gegeneinander abstechender Charaktere an. So wenig Grund hat es, daß vollkommene Charaktere sich nicht für die Epopöe schicken (*), daß wir bey Ossian wenig andere antreffen, und doch wird man von Schönheit zu Schönheit, von einer lebhaften Empfindung zur andern immer fortgerissen. Bey Lesung seiner Gedichte finden wir uns in ein Paradies versetzt, so wie wir in der Ilias uns in beständigem Getümmel der hitzigsten und kühnesten Männer befinden.

Bescheidenheit bey der höchsten Ruhmbegierde, und Sanftmuth bey der größten Tapferkeit, Billigkeit und Mäßigung im Glück, erstaunliche Gleichgültigkeit gegen den Tod, und das höchste Verlangen mit Ehren in den Liedern der Barden zu erscheinen, treffen wir bey den meisten celtischen Helden an. Die letzte der erwähnten Gesinnungen ist der herrschende Zug in ihrem Charakter. Ihr höchstes Gut ist ein ehrenvolles Grab, und ein bey demselben gesungenes Loblied eines Barden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch sind diese gebohrne Krieger höchst empfindsam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, schwarze über eine weiße Brust wallende Locken, eine schöne Stimme, erwecken in ihnen ein süßes, aber dabey sehr sittsa-

mes

(*) S. Charakter, S. 264.

Bayerische Staatsbibliothek München

mes Gefühl. Es kommen in Ossians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmste und sittsamste Weise behandelt. Doch herrschet in dem Charakter und in den Unternehmungen seiner Heldinnen der Zärtlichkeit, etwas Einförmigkeit. Sie erscheinen sehr oft in der Rüstung junger Helden, in der sie dem Geliebten folgen. Aber höchst angenehm und überraschend ist insgemein die Entdeckung, die sie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein paar Beyspiele hievon, die zugleich beweisen, daß Ossian auch im Angenehmen es mit den besten Dichtern aufnehmen kann.

Fingal hatte seine Söhne, Ossian (unsern Barden) und Toskar, ausgeschickt, um an den Ufern des Kronastroms ein Siegeszeichen zu setzen. Als sie damit beschäftiget waren, wurden sie von Karul, einem benachbarten Oberhaupte, zu einem Fest eingeladen, dabey Toskar sich in Kolnadona, des Oberhaupts Tochter, die den Gästen durch ihren Gesang und Harfenspiel ein Vergnügen machte, verliebte. Den folgenden Morgen wird eine Jagd angestellt. Der Zufall, mit dem der Dichter seinen Gesang schließt, wird von ihm also erzählt:

— Da kam uns
Aus den Gebüschen ein Jüngling entgegen. Ein Schild und ein Speerschaft
War sein Gewehr. O du flüchtiger Stral! sprach Toskar von Lutha:
Sage, was bringt dich hieher? Umwohnt in Kolamon der Frieden Kolna-

Bayerische Staatsbibliothek München

Kolnadona die glänzende Saiten-Erweckerinn?
Einstens
Wohnte das glänzende Fräulein am wasserreichen
Kolamon!
Seufzte der Jüngling: Sie wohnte! doch itzt durch-
streift sie die Wüsten
Von dem Erzeugten des Königs begleitet, der ih-
rem Gemüthe,
Als es im Saale den Blick versandte, die Freyheit
entführt hat.
Toskar fiel ein: O erzählender Fremdling! und
hast du des Kriegers
Wege bemerket? — Er muß mir erliegen! den wöl-
benden Schild, den
Tritt du mir ab! — Er erhaschte den Schild in Er-
bitterung — Ein zarter
Busen empörte sich hinter dem Schilde, dem Bu-
sen des Schwanes,
Wenn er vom schnelleren Schwalle sich hebet, an
Weisse vergleichbar.
Kolnadona, die Saiten-Erweckerinn war es, des
Herrschers
Tochter. Sie warf ihr blaulichtes Aug auf Toskarn
und liebt ihn. (*)
Diese Entdeckung ist, wie manche dieser Art bey unserm Barden, blos überraschend und angenehm; folgende aber höchst pathetisch:
Romal, ein Schottischer Krieger, liebte Galvina,
des mächtigen Konlochs

(*) Kolnadona.

Zierliche Tochter, im Chore der Mädchen der Sonne nicht ungleich,
Glänzender schwarz, als die Swinge des Raben von Haaren. Kein Wild blieb
Ihren Hunden im Jagen verborgen. Es zischte die Sehne
Ihres Bogens am Winde des Haines. Der liebenden Blicke
Fanden sich oftmals einander. Sie zogen vereinet aufs Waidwerk,
Ihres Geflüsters vertraulicher Inhalt war süß und gefällig.

Aber auch Gormal, Komals Feind, liebte die Schöne. Einstmals trafen Komal und Galvina, die beym Jagen ein Nebel von ihren Gefährten getrennt hatte, bey Ronans Grotte zusammen. Der Jüngling erblickt einen Hirschen auf der Höhe. Er bittet die Schöne, in der Grotte sich etwas zu verweilen, bis er den Hirschen erlegt habe. Die Folge der kurzen Geschichte erzählt der Barde so:

Komal! — — Ich fürchte den düstern Gormal,
Meinen Verfolger. Auch er besuchet die Grotte von Ronan.
Unter den Waffen, da will ich hier ruhn; doch kehre, mein Theurer!
Kehre bald wieder! — Er eilt auf Mora den Hirschen entgegen.

Aber indessen entschließt sich die Tochter von Konloch den Treusinn

Ihres

Ihres Buhlen zu prüfen. Die niedlichen Glieder
bedecket
Mit dem Geschmeide des Kriegs verläßt sie die
Grotte. Nun glaubet
Komal den Gegner zu sehn. Ihm pochet das Herz:
er entfärbt sich;
Finster wirds um ihn her. Er belastet den Bogen;
der Pfeil zischt.
Ach Galvina! sie sinkt in ihr Blut! Nun stürzt er
zur Grotte
Wütend, und rufet die Tochter von Konloch —
Die einsamen Felsen
Starren verstummt — Mein süßes Vergnügen wo
bist du? — Gieb Antwort. —
Endlich erblickt er ihr zitterndes Herz. Sein Pfeil
ist darinnen —
Meine Galvina! dich hab ich erlegt? und vergeht
ihr am Busen. (*)

Man hat hier zugleich eine Probe von der Kürze der Erzählung, deren wir oben erwähnt haben. Die Schöne hatte die Grotte kaum verlassen, da Komal sie verkleidet sieht. Dann sagt uns der Dichter nicht, was dieser, da er sie in der Grotte vergeblich gesucht, gesagt habe. Wir sehen ihn gleich wieder an dem Orte, wo Galvina gefallen ist. Dann ist Komals Klage, so kurz, wie der tödtende Schmerz es erfodert. Wie viel Verse würde hier nicht ein poetischer Schwätzer wie Ovid verschwendet haben?

(*) Fingal II. Buch.

Der Lieblingsstoff unsers Barden scheinet das Pathetische zu seyn, worinn er ganz vortrefflich ist. Man wird in dieser Art nicht leicht etwas schöners antreffen, als die Stelle von Fillans Tode im VI. Buche des Gedichts Temora.

Aber es ist Zeit abzubrechen. Man trifft auf jeder Seite dieser vortrefflichen Bardengesänge auf Stellen, deren Schönheit man anzupreisen Lust fühlet. Was hier gesagt worden, ist ohne Zweifel hinlänglich denen, die ihn noch nicht kannten, schnell die Hand darnach auszustrecken, und denen, die ihn schon aus der Hand gelegt, Lust zu machen, ihn wieder vorzunehmen.

§. 29.

Dante.

Ein Florentiner. Er verwaltete in seiner Republik die vornehmsten Aemter, bevor er verwiesen ward. Er schrieb hernach sein großes dreyfaches Gedicht la divina Comedia, das zwar unter die dogmatischen gehört, dem aber dieser außerordentliche Geist eine ganz poetische Gestalt gegeben. Weder die Hölle hat bey ihm die unselige Größe, noch der Himmel die erhabene Hoheit, welche sie bey Milton bekommen haben, eben so wenig, als seine Teufel und seine seligen Geister die Größe der Miltonischen haben. Sein größtes Verdienst ist, daß er die Hölle, das Fegfeuer, das Paradies für Scenen gebraucht hat, auf welchen er die verschiedenen Charaktere aus allen Zeiten, Ständen und Welttheilen eingeführt hat. Sein Werk ist

(*) ein

ein unerschöpflicher Schatz von Lebensarten und Sinnesarten der Menschen, voller Charakter, voller Reden, voller Lebensregeln. Die innersten Winkel der Seele werden da beleuchtet, und die nützlichsten Lehren mitgetheilt. Man muß sehr allegoriesüchtig seyn, wenn man versteckter Geheimnisse darinn suchen will. Man beschuldiget dieses Werk der Dunkelheit und Härte; aber wenn man hier und da die abstrakte und scholastische Materie erlaubet, so muß man ihm das Dunkle und Harte verzeihen. Er wollte nicht allein für die große Welt, sondern auch für die tiefsinnige, und insbesondere für die Peripatetiker schreiben. Von diesen Stellen gilt, was Plato von des Heraklitus Naturlehre gesagt hat. Die Sachen, die ich verstehe, sind göttlich, und ich glaube, daß auch die es sind, die ich nicht verstanden habe. Eine andere Art der Dunkelheit und Härte ist durch die Nachläßigkeit der folgenden Schriftsteller entstanden, welche die Wörter, die in des Dante Tagen angenehm und geläufig waren, haben entweichen oder gar untergehen lassen.

Seine lyrischen Gedichte verdienen nicht weniger Achtung (*), als sein großes Werk. Es leuchten darinn gewisse poetische Tugenden hervor, die in dem großen Gedichte seltener sind. Was sich ihnen rohes angehängt hat, hindert uns nicht, daß wir nicht eine kernichte, edle und artige Denkungsart darinn entdecken (**). Er starb 1321.

(*) Io per me non hominore ſtima delle ſue liriche poeſie &c. *Muratori Storia della lingua Ital.*

(**) S. Muratori Storia lingua ital.

Er hatte drey Sohne, und jeder von ihnen hat ein Werk über das dreyfache Gedicht geschrieben.

§. 30.

Ueber die Iliade.

Ein Heldengedicht, darinn Homer die fatalen Folgen der Entzweyung zwischen Agamemnon und Achilles, bey der Belagerung der Stadt Troja, besingt. Die Personen des Gedichts fallen also in ein sehr entferntes Weltalter, und der Dichter selbst ist uns nicht merklich näher. Er erzählt Begebenheiten, schildert Menschen und Sachen, die uns in mancherley Absichten ganz fremd sind. Man wird dadurch mit Sitten, Künsten, Wissenschaften, Politik und Staaten bekannt, die sich von den unsrigen sehr entfernen. Das Gedicht enthält eine bewundernswürdige Menge und Verschiedenheiten von Begebenheiten, von kriegerischen und politischen Thaten, und macht uns mit sehr viel Menschen von merkwürdigen Charakteren genau bekannt. Wir lernen fast alle Häupter der so zahlreichen griechischen Stämme und kleiner Völkerschaften, jeden nach seinem eigenthümlichen Charakter, kennen. Die Begebenheiten fließen in einer sehr genauen Verknüpfung aus einander, und sind mit der größten Geschicklichkeit angebracht, diese in das volleste Licht zu setzen. Die Charaktere sind gleichsam der Reihe nach geordnet, und eigene Theile des Gedichts scheinen gewidmet, gewisse besondere Stücke in jedem auszuarbeiten.

Die

Die meisten Personen dieses Gedichts sind von hohem Muth, ungestümen Neigungen, voll von National- oder Familien-Stolz, und sind in der gewaltthätigen Unternehmung, ein mächtiges Volk auszurotten, zusammen verbunden. Alles, was Kühnheit, Rache, Eigensinn, kriegerische Ruhmbegierde in Menschen, die von keinem Zwang wissen, hervorbringen kann, erscheint in diesem wunderbaren Gedicht in seiner eigentlichsten Gestalt, mit den natürlichsten Farben, und durch die kräftigste Zeichnung ausgedrückt.

Ihre Religion und ihre Sitten zeugen von der Einfalt der rohen Natur und von unüberlegten, oder noch nicht verfeinerten Empfindungen einer noch halb wilden Nation. Eben so einfältig, wild und unabgemessen ist auch das Genie des Dichters, der von seiner Materie ganz angefüllt sich hinreissen läßt, und selten Zeit nimmt, sich umzusehen, oder seine Schritte abzumessen. Unbekümmert, ob ihm jemand zuhöre, und was andere dabey fühlen können, singt er mit voller Stimme, was er fühlt. Man stellt sich immer dabey vor, daß er alles, was er erzählt, itzt wirklich vor seinen Augen entstehen sehe, und allemal mit dem richtigsten Ausdruck beschreibe. Er sieht aber alles als ein Mensch, dem von den Sitten, der Gemüthsart der Personen, von den Künsten, und von den Ländern seiner Zeit nichts unbekannt ist.

Der erste Held der Ilias, auf dessen Charakter sich alles gründet, ist Achilles, ein höchst ungestümer, zor-

niger, trotziger und höchst eigensinniger Jüngling. Er stößt alles vor sich her zu Boden, und je größer der Tumult wird, desto mehr glänzt er. So groß dieser im kriegerischen Muth ist, so groß ist Ulysses in Politik und und Verschlagenheit, und Nestor in gesetzter Weisheit eines durch mancherley Erfahrungen klugen Alters. Neben diesen sehen wir eine ganze Schaar anderer Helden, deren jeder der Anführer eines besondern Stammes ist, und der seine ihm völlig eigene Art zu denken und zu handeln hat. Wir lernen nicht nur alle diese Helden, sondern auch die Völker, die sie anführen, die Länder, aus denen sie hergekommen, vieles von ihren besondern Sitten und Gebräuchen, kennen. Alle haben sich vereiniget, einen mächtigen Staat zu zerstören, den selbst viele Götter aus allen Kräften unterstützen, dem mehrere Nationen zu Hülfe kommen, dessen Haupt ein ehrwürdiger Greis ist, für welchen eine Schaar Helden, die seine Söhne sind, ihr Leben mit Freuden wagen. Alles, was im Himmel und auf Erden an Macht, an kriegerischem Muth, und an politischer Verschlagenheit groß ist, kömmt hier, bald als Angreifer, bald als Vertheidiger, dem Leser so vors Gesicht, daß er alles mit Augen zu sehen, und mit Ohren zu hören glaubt.

Das menschliche Genie hat nichts hervorgebracht, das diesem Werk an Mannigfaltigkeit der Erfindung und an Lebhaftigkeit der Abbildung gleich kömmt, und im Ganzen genommen wird die Ilias vermuthlich das erste Werk des poetischen Genies bleiben. Denn wenn auch

ein

ein zweyter oder größerer Homer aufstehen sollte, so würde es ihm, allem Ansehen nach, an einem Stoffe fehlen, der ihm Gelegenheit gäbe, so viel berühmte Helden und Häupter so vieler wirklich merkwürdiger und mit so völliger innerer Freyheit handelnder Völker auf den Schauplatz treten zu lassen.

§. 31.

Anzeige des Plans der Odyssee.

Odyssee, das zweyte epische Gedicht des Homers, ist von einem ganz andern Charakter, als die Ilias. Diese beschäftiget sich mit öffentlichen Handlungen, mit Charakteren öffentlicher Personen; die Odyssee geht auf das Privatleben, dessen mannigfaltige Vorfälle, und die in demselben nothwendige Weisheit. Wie die Ilias alle Affekte öffentlicher Personen schildert, so liegen in der Odyssee alle häuslichen und Privataffekte; das ganze Werk sollte moralisch und politisch seyn, Leute von allerley Ständen zu unterrichten. Ulysses selbst wird in das gemeine Leben herunter gesetzt. Also ist der ganze Ton der Odyssee um ein merkliches tiefer gestimmt, als in der Ilias. Aber wenn man sie durchgelesen hat, so ist man von dem Charakter des Ulysses eben so immerwährend durchdrungen, als von dem Charakter des Achilles, nachdem man die Ilias gelesen hat. Es ist sehr offenbar, daß die große Ungleichheit zwischen beyden Gedichten in den verschiedenen Absichten des Dichters, und nicht in dem Abnehmen seines Genies liegt. Die Odyssee sollte ihre eigene Natur,

ihren

ihren eigenen Plan haben. Hier ist indessen dieselbe Mannigfaltigkeit der Charaktere, eben die genaue Zeichnung derselben, nach der Verschiedenheit des Temperaments und der Neigung jeder Person. Alle Affekte und alle Grade derselben hat der Poet in seiner Gewalt. Hier ist überall dasselbe Leben und dieselbe Stärke der Ausbildung. In den Beschreibungen, Bildern und Gleichnissen herrscht die Erfindungskraft beständig, und in dem Ausdruck leuchtet sie in dem hellesten Licht hervor. Niemals fehlet es dem Dichter an Bildern, oder Farben zu seiner Malerey. Alles, was er hat sagen wollen, hat er gewußt in eine einzige genau verknüpfte Handlung zusammen zu setzen, welche keiner Unterbrechung unterworfen ist, und wo die Gemüthsbewegungen der Personen zu ihrer vollen Höhe erhoben werden.

Der Held dieser Epopöe ist ein Mann von ganz ausserordentlichem Charakter, den uns der Dichter im höchsten Lichte, bey unzähligen Vorfällen sich immer gleich, bis auf den kleinsten Zug ausgezeichnet, in einer bewundernswürdigen Schilderung darstellt. Die Fabel scheinet an sich sehr einfach und beträchtlich. Ulysses will nach vollendetem Kriegszug gegen Troja wieder nach Hause ziehen. Aber er findet auf seiner Fahrt unzählige und oft unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten, die er alle übersteigt. Er kömmt mehrmal in Umstände, wo es unmöglich scheinet, daß er auf seinem Vorhaben bestehen, oder Mittel finden werde, die Hindernisse zu überwinden.

Aber

Aber er ist immer standhaft, verschlagen, listig und erfinderisch genug, sich selbst zu helfen. Man erstaunt über die Mannigfaltigkeit der Vorfälle, die ihm in Weg kommen, wie über die Unerschöpflichkeit seines Genies, über jeden, bald durch Standhaftigkeit und Muth, bald durch Verschlagenheit und List wegzukommen.

Während der langen und höchst mühsamen Fahrt des Helden, führet uns der Dichter auch in sein so lange Zeit von ihm verlassenes Haus ein, macht uns mit seiner Familie und mit allen seinen häuslichen Umständen bekannt. Sein Haus und sein Vermögen werden ein Raub einer Schaar junger muthwilliger Männer, die unter dem Vorgeben, daß er längst umgekommen sey, oder gewiß nicht wieder erscheinen werde, seine Gemahlinn zu einer zweyten Heyrath zu zwingen, seinen einzigen Sohn aus dem Wege zu räumen, und sich seiner Herrschaft und seiner Güter zu bemächtigen suchen. Nachdem also der Held durch tausend Widerwärtigkeiten endlich in der armseligsten Gestalt in seinem Wohnsitz angekommen, entdecket die ihn nie verlassende Vorsichtigkeit neue Hindernisse, sich den Seinigen zu erkennen zu geben, und die verwegene Rotte, die in seinem Hause schon lange den Meister gespielet hatte, herauszutreiben, sich und die Seinigen in Ruhe zu setzen. Da finden wir ihn aufs neue so scharfsinnig in Entdeckung jeder Gefahr, als erfinderisch und bis zur Bewunderung geschmeidig in Abwendung derselben, bis er endlich zur völligen Ruhe kömmt.

Bey Ausführung dieses Plans wußte der Dichter, dessen Genie nichts zu schwer war, eine unendliche Mannigfaltigkeit von Gegenständen aus der Natur und Kunst, aus den Sitten und Beschäftigungen der Menschen, Gegenstände der Betrachtung und Empfindung in seine Erzählung einzuflechten. Man bekömmt tausend Dinge zu sehen, die bald die Phantasie ergötzen, bald die Empfindung rege machen, bald zum Nachdenken Gelegenheit geben, und dennoch behält man den Helden, auf den alles dieses eine Beziehung hat, beständig als den Hauptgegenstand im Auge.

Wenn also die Ilias verlohren gegangen wäre, so würde die Odyssee noch hinlänglich seyn, Homer als einen Dichter von bewundernswürdiger Fruchtbarkeit des Genies kennen zu lernen.

§. 32.

Die Argonautika.

Ein episches Gedicht des Apollonius Rhodius, eines der sieben Dichter, die an dem Hofe des Ptolemäus Philadelphus gelebt haben. Es ist größtentheils in dem wirthschaftlichen Tone geschrieben, welchen der vertraulichste Umgang solcher Personen, die in einem Schiff eingeschlossen sind, erfodert. Man kann mit dem Lichte zufrieden seyn, in welchem jede Person nach ihrem absonderlichen Charakter erscheint. Alle diese Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zusammen. Eine Art von alter Gottseligkeit oder Ehrfurcht für die Götter, Eifer in

ihrem

ihrem Dienste, Freundschaft und Gefälligkeit gegeneinander. Jeder Held hat seine Rolle seinem Charakter gemäß, und alle diese Rollen beziehen sich auf das Schiff und auf das gesuchte Ilies. Dadurch werden wir immer auf die allgemeine Angelegenheit zurückgeführt, und dadurch bekömmt das Werk eine Einheit. Juno hat die Hand in der Unternehmung, und leitet ihre Fahrt. Die Helden sind, ohne es selbst zu wissen, ihre Werkzeuge. In der Ausbildung der belebten und leblosen Stücke hat der Dichter, durch die Auszeichnung sehr genauer Umstände, ein helles und angenehmes Licht auf sein Gedicht geworfen.

Für Leser, welche die Gestalt des menschlichen Gemüthes und Verstandes gerne bis in die entferntesten Zeiten verfolgen, liegt hier eine reiche Aernte, vornehmlich von Glaubenslehren, Stiftungen der Tempel, Opfergebräuchen und heiligen Plätzen. Virgil hat mit dem Apollonius gerungen, indem er die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet hat. Es ist schwer zu behaupten, daß der Römer gesiegt habe. Longinus giebt der Ilias den Vorzug vor der Argonautika, wie er ihn diesem Gedichte vor der Odyssee giebt. Er hat aber kaum etwas mehrers gesagt, als daß die Argonautika und die Odyssee nicht so brausend seyn, als die Ilias.

Diese Materie hatten sich auch verschiedene römische Dichter gewählt, von denen aber nur einer, nämlich Valerius Flakkus, auf unsre Zeiten gekommen ist. Seine Argonautika haben kein großes Aufsehen gemacht.

§. 33.

§. 33.

Ueber die Aeneide.

Ein episches Gedicht des Virgils, dessen Inhalt die Unternehmungen des Aeneas sind, die auf seine Niederlassung in Italien abzielen. Eine von den wenigen Epopöen, welche von allen Kennern bewundert, und so lange wird gelesen werden, als guter Geschmack in der Welt seyn wird.

Der Plan dieses Gedichts ist überaus weitläufig, indem der Dichter nicht nur die Zerstörung der Stadt Troja, als die Gelegenheit des Auszuges seines Helden, nebst seinen weitläufigen Wanderungen in verschiedene Länder; sondern auch die auf seine Niederlassung in Italien erfolgten Kriege, hineingebracht hat. Diese Weitläufigkeit könnte uns den Verdacht erwecken, daß er einiges Mißtrauen in die schöpferische Kraft seines Genies gesetzet habe. Er hat die Begebenheiten von vielen Jahren und Zeiten und Ländern mit nicht mehr Mannigfaltigkeit behandelt, als Homer eine Geschichte von wenigen Tagen. Diese Art der Kleinmüthigkeit zeiget sich auch in den beständigen Nachahmungen des Griechen, die sich sowol auf ganze Episoden, als auf besondere Begegnisse, und sogar auf einzele Verse erstrecket (*). Wo dieser Hauptführer ihm fehlt, da hilft er sich mit andern griechischen Dichtern. Vielleicht war seine Bescheidenheit zu groß? Man

(*) S. Della ragion poetica di Vinc. Gravina Lib. I. c. 28. Macrob. Saturnal. Lib. V. & VI.

Man entdecket doch ein Genie in ihm, das stark genug möchte gewesen seyn, ein Original zu machen.

Die Begebenheiten sind in der schönsten Verbindung, und folgen überall aus einer Quelle, die der Dichter keinen Augenblick aus dem Gesicht verlieret. In dem Plan selbst herrscht eine sehr feine Kunst. Alles zielt auf die Hoheit des römischen Reichs, auf die Veranstaltung der Götter, dasselbe über alle Mächte zu erheben, und auf den besondern Glanz des Hauses der Julier ab, welche beyde Dinge vollkommen vereiniget sind. Ohne Zweifel hat der Dichter das Seinige mit beytragen wollen, dem römischen Volke die Herrschaft der Cäsaren nicht nur erträglich, sondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. In so fern hat dieses Gedicht wenig moralische Verdienste, und Virgil konnte auch deßwegen den Römern niemal das werden, was Homer den Griechen gewesen ist. Allein, wir beurtheilen hier nicht den Menschen (*), sondern den Dichter.

Die Charaktere der handelnden Personen entwickeln sich in der Aeneis nicht sonderlich, und bey weitem nicht so, wie in der Ilias; woran zum Theil die große Weitläufigkeit der Materie Schuld ist. Die, welche sich am deutlichsten entwickeln, setzen uns in keine große Bewun-

derung

(*) Einige feine Betrachtungen über diesen Dichter, aus einem moralischen Gesichtspunkt, findet man in zwey Todtengesprächen, welche der neuesten Ausgabe der kritischen Briefe des Herrn Bodmers angehängt sind.

derung oder Bewegung. Wir lernen Menschen kennen, wie sie sind, mit denen wir leben, da uns Homer Menschen vom Heldengeschlechte zeiget. Die Reden bestehen oft aus etwas allgemeinen Sprüchen, die sich für andere Personen eben so gut schickten. Schlechte und gemeine Gedanken sind zwar nicht da, aber auch wenig ganz hohe. Man sieht gar wol, daß der Dichter selbst das Mittelmäßige der Charaktere seiner Zeit angenommen, wo das Heroische der alten römischen Tugend nicht mehr gangbar war. Die Schwachheiten dieses Gedichts sind nicht Schwachheiten des Dichters, sondern seiner Zeit. Sehr selten erhebt sich ein Genie über seine Zeit, und wenn es geschieht, so erlangt es gewiß keinen Beyfall.

Im Ausdruck und in der Mechanik der Sprache ist er unverbesserlich, man wünscht bald jeden Vers auswendig zu behalten. Er ist kürzer im Ausdruck als Homer; obgleich die lateinische Sprache schwieriger war, als die griechische, zu aller der Anmuth und Beugsamkeit erhoben zu werden, die er ihr gegeben hat. Seine Beywörter sind immer nachdrücklich, malerisch, und bezeichnen die Natur der Sache genau. Die Begriffe sind enge zusammen gepreßt, und man wird ohne Ruhe fortgerissen. Ueberhaupt hat der Dichter die Poesie der Sprache im höchsten Grade der Vollkommenheit besessen.

Seine Schilderеyen erheben sich mehr durch die Höhe und den Glanz seiner Farben, als durch die Wahl der Umstände und durch die Höhe der Gedanken. Das fein-

ste und verborgenste der Kunst, in jedem besondern Theil derselben, hatte er völlig in seiner Gewalt. Dabey blieb er immer bey sich selbst, und seines Plans eingedenk. Die Hitze des Genies riß ihn niemals aus seiner Bahn weg. Er ist der größte Künstler, und sein Genie ist durch das Studium zu aller Vollkommenheit erhoben worden, deren es fähig war. Wenn die Aeneis nicht die erhabenste und wunderbarste Epopöe ist, so ist sie doch die untadelhafteste.

Jedoch kann man dem Virgil das Vermögen, sich bis zum Erhabenen zu schwingen, keineswegs absprechen. Die Schilderey im zweyten Buche, da die Venus dem Aeneas die unwiderstehliche Gewalt vorstellt, wodurch Troja sollte in ihren Untergang gerissen werden, ist von sehr erhabener Art. Neptun erschüttert in den Tiefen die untersten Fundamente der Stadt; Juno hält mit Gewalt den Griechen die Thore offen, und treibet sie in einer Art von Wuth von den Schiffen zum Sturm; Pallas zerstört selbst die festesten Schlösser, und Jupiter reizt Götter und Menschen zum Zorn gegen diese unglückliche Stadt. Ein großes und wunderbares Gemälde!

Eine der vorhergehenden Anmerkungen macht begreiflich, warum dieses vortreffliche Gedicht in Rom nicht zu der Verehrung ist aufgestellt worden, als die Ilias und die Odyssee in Griechenland. Homer war der vollkommenste Dichter für die Griechen; aber Virgil war es nicht für die Römer, die zu seiner Zeit doch nicht alle Stärke

ihres ehemaligen Charakters verlohren hatten. Da er aber der Dichter aller Menschen von feinem Geschmack und einem etwas ruhigen Temperament ist, da seine Materie und seine Charaktere allgemeiner sind, als die, welche Homer behandelt; so ist auch sein Ruhm unter den Neuern, deren Art zu denken der seinigen näher kömmt, allgemeiner geworden.

§. 34.

Pharsalia.

Da ich dieses Gedicht nie in der Absicht gelesen habe, um mir eine bestimmte Vorstellung von seiner Art und von seinem poetischen Charakter zu machen, so will ich, statt meiner Gedanken darüber, hier einen kleinen Aufsatz einrücken, den mir ein durch vielerley kritische Arbeiten bekannter und verdienter Mann zugeschickt hat.

„Man hat diesem erzählenden Gedicht des Lucan die Ehre einer Epopöe streitig gemacht. Es ist aber nicht darum historisch, weil die Zeitordnung darinn nicht umgekehrt wird, welches auch in der Ilias nicht geschieht, und vom Herodotus mehr, als in irgend einer Geschichte geschehen ist; noch darum, weil es auf keine absonderliche Sittenlehre gebaut ist; indem es, wenn dieses erfodert würde, den Jammer, den die innerliche Zwietracht mit sich führet, gewiß in so starkem Lichte zeiget, als immer die Ilias thut. Was obige Beschuldigung rechtfertiget, ist, daß es wenig Exempel in sich hat, wiewol sie nicht ganz fehlen, wo die Personen reden, ausgenom-

men

men in öffentlichen Versammlungen, und daß die Reden, anstatt aus dem besondern Charakter der Personen zu fließen, insgemein von allgemeinen Wahrheiten und Sätzen hergenommen sind, und zu sehr nach dem Redner schmecken; wiewol sie sonst stark genug und der Römer würdig sind. In der Epopöe müssen öffentliche Geschäfte und Reden selten vorkommen; hingegen die persönlichen Gesinnungen, die besondern Unterhandlungen und Berathschlagungen über die aus der Handlung unmittelbar entstehenden Vorfälle und Begebenheiten. Jenes kömmt eigentlich der Historie zu; dieses ist der Dichtkunst eigen.

Unter die Nachtheile der Pharsalia rechne ich nicht, daß wir genau wissen, daß eine Menge Umstände zu den wahren, bekannten, nur erdichtet sind; denn die poetische Gewißheit wird vielmehr stärker, wenn sie mit bekannten Sachen untersetzt wird. Und sobald der Poet sich eines historischen Grunds zu seiner Arbeit bemächtiget; so darf man keine andere, als die poetische Gewißheit von ihm fodern. In einem Gedichte, wo die Hauptpersonen noch jüngst gelebt haben, daß wir selbst oder unsere Aeltern sie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten, uns Ehrfurcht und Bewunderung für sie beyzubringen. Hundert Historien von kleinen menschlichen Schwachheiten, und von wirthschaftlichen Umständen, die wir selbst gesehen, oder von Augenzeugen gehört haben, setzen sie zu den gewöhnlichen Menschen herunter. Unser Poet hat durch die großen Sachen, womit er den Leser unterhält, den-

jenigen, die nahe bey seinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelassen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhieng, und bey den spätern Lesern hat der Lauf der Jahre das Andenken dieser Kleinigkeiten vertilget."

Daß der Dichter der Pharsalia große poetische Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede seyn. Aber man sieht nicht selten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeisterung vertreten; daß er, nicht aus überströmender Empfindung, sondern weil er es gesucht, sich dem Großen und Erhabenen nähert.

Seit Kurzem hat unser Dichter in Frankreich verschiedene vorzügliche Verehrer gefunden, die durch einzele Schönheiten, die in Mengé bey ihm angetroffen werden, so eingenommen worden, daß wenig daran fehlet, daß sie ihm nicht die erste Stelle unter den Heldendichtern einräumen. Dieses war in der That von Leuten, nach deren Geschmack die Henriade einen hohen Rang unter den Epopöen behauptet, zu erwarten.

Anmerkung. Nach dem ernsthaften Heldengedicht kommen noch die **komische Epopöe** und der **Roman** vor. Da aber diese zwo Arten der Dichtkunst in der allgemeinen Theorie des Herrn Sulzers nicht enthalten sind; so ist es nothwendig, diese Lücke in unserm Vorlesebuch durch gegenwärtige Anmerkung in etwas zu ersetzen.

I. Komische Epopöe. 1. Wir können diese Dichtart poetische Erzählung einer Handlung nennen, die entweder in ihren Ursachen, oder in ihren Umständen, Hin-

der-

dernissen und Folgen lächerlich und scherzhaft ist; und die Absicht hat, Thorheit zu züchtigen und bessere Denk- und Handlungsart unter den Menschen zu verbreiten. 2. Der Stoff kann also an sich selbst entweder komisch oder ernsthaft seyn. Wählet der Dichter einen scherzhaften Gegenstand, von welcher Art die komisch-epischen Gedichte des Herrn Zachariä sind; so bedient er sich auch der belustigenden Ausführung und des scherzenden Vortrages: dabey hat er aber noch ein anders Mittel, das Komische zu erheben, wenn er das, was an sich selbst lächerlich und beynahe kindisch ist, im hohen epischen Ton vorzutragen sucht. Ist aber die Materie eines solchen Gedichtes, oder die Handlung an sich wichtig und ernsthaft, so geht sie dadurch, daß der Dichter die Ursachen, Wirkungen, Umstände ꝛc. der Handlung auf der schwachen und lächerlichen Seite vorstellet, in das Komische über, und würdiget das, was in der Handlung groß oder wichtig scheinet, durch den erniedrigenden, burlesken Vortrag herab. Uebrigens kann der Stoff wahr oder erdichtet, aus den Begebenheiten gegenwärtiger oder ehemaliger Zeiten, aus der Sphäre des gemeinen Lebens oder des höhern Standes gewählet seyn.

3. Die Handlung muß in der komischen wie in der heroischen Epopöe Einheit, Interesse und Vollständigkeit haben. Alles Unternehmen und Sprechen der theilnehmenden Personen muß sich auf einen einzigen Hauptpunkt beziehen, woraus für den Leser Belustigung und zugleich Unterricht entstehet. 4. Die Schürzung des Knotens wird

desto komischer, je mehr man kleine, geringe Ursachen oder Wirkungen, aus welchen die Hindernisse einer Handlung zu entstehen pflegen, groß, wichtig und vielbedeutend vorzustellen weiß. Die Auflösung muß sich ähnlicher Mittel bedienen, um den Zweck des Scherzes und der Belustigung zu erreichen. 5. Wie die Denk- und Sinnesart der komischen Personen thöricht und lächerlich übertrieben ist, so muß auch die Zeichnung ihrer Charaktere beschaffen seyn; wobey man überhaupt, wie Horaz lehret, auf die Umstände der Nation, des Alters, des Geschlechtes, des Standes ꝛc. der handelnden Personen Acht zu geben hat.

6. Was das **Wunderbare** betrifft, läßt sich behaupten, daß der komisch-epische Dichter dießfalls die größte Freyheit genießet. Er kann a) die Mythologie oder das Religionssystem der Alten gebrauchen; nicht, weil es Wahrscheinlichkeit, sondern mehr lachenswürdiges giebt: b) kann sich des Fabelsystems von Geistern, Feen und Sylphen bedienen; denn was in den dummen Köpfen, welche die Personen dieser Dichtart meistentheils sind, sich befindet, bestehet eigentlich in phantastischen, abergläubischen Vorstellungen, die sich in Träumen und Erscheinungen, in Mitwirkung mehr dann menschlicher Wesen zeigen. c) Diese Dichtart nimmt auch im ganzen Umfang die Kunst zu personifiziren an; es ist kein so abstrakter Begriff, der nicht in dieser Art Sinnlichkeit, Leben, Thätigkeit und mächtig wirkende Kraft durch die Kunst des Dichters erhalten kann. Liebe, Freundschaft,

Treue,

Treue, Wollust, glückliche Sage ꝛc. werden zu himmlischen Gefährtinnen und Gottheiten: Zorn, Haß, Zwietracht gebähren Furien der Hölle. d) Was sich richtiger Verstand und gemäßigte Einbildungskraft nach der wahren Beschaffenheit der Sachen und nach den wirklichen Gesetzen der Natur vorstellet; dieses wird in der komischen Epopöe manchmal über alles Erwarten und auf eine abentheuerliche Art entweder erhöhet oder erniedriget, wie es die Leidenschaft einer tollen Person erfodert.

e) Die Schreibart kann entweder prosaisch oder in in Versen seyn. Wir Teutschen nehmen sowol den Hexameter als den Alexandriner an. Der Ausdruck muß ganz der Handlung und dem Charakter der Redenden angemessen seyn: folglich muß selbst die Sprache etwas Charakteristisches vom Scherz und Spotte haben. Deßwegen pflegt der Dichter Empfindungen und Leidenschaften, wovon kein Grund des heftigen Bestrebens da ist, nicht selten im rührenden und pathetischen Ton zu äußern. Dazu dienen scherzvolle Gleichnisse, bald durch das Große und Ernsthafte, bald durch das Naive und Burleske: die Beschreibungen kleiner, nichtsbedeutender Dinge im ganz erhabenen Ton ꝛc. f) Aus der Ankündigung, die voll Schwulst ist, erkennt man die Ursache des Scherzhaften und die Thorheit der Handlung. — Die Anrufung geschieht entweder an die scherzhafte Muse, oder an den Freund oder die Freundinn, die man zu unterhalten sucht; oder es kann sogar eine mythische Gottheit angerufen werden. g) Die Eintheilung der Gesänge und die Reihe der

Erzählung fodert die allgemeinen Eigenschaften der Epopöe, nur mit dieser Ausnahme, daß insgemein weniger Gesänge und eine mindere Ausdehnung in dieser Dichtart ist.

Diese Grundsätze, so kurz sie hingeschrieben sind, scheinen doch hinreichender Plan einer vollkommenen Erklärung dieses Faches zu seyn.

II. **Roman.** Hier ist die Rede nicht von Mährchen und kleinen romantischen Erzählungen, sondern von dem eigentlichen großen Roman, der sehr viel Aehnlichkeit mit der Epopöe hat, und sich in den ernsthaften und komischen theilt.

a) Der Stoff ist manchmal historisch; aber meistens erdichtet. In beyder Art gelten überhaupt die Eigenschaften, die man von einer guten Erzählung fodert. b) Ist die Handlung ernsthaft, so kömmt es auf ein großes Interesse an, Menschen zu belehren, sie mit der Welt und der menschlichen Natur bekannt zu machen, das Gefühl zu verfeinern, und edle, erhabene Empfindungen zu erwecken. Bey dem komischen Roman ist Hauptzweck Belustigung; untergeordneter Zweck Belehrung. c) Der Roman hat nicht so viel von dem Wunderbaren, nicht so viel von dem poetischen Schmuck, wie die Epopöe; wir haben sie durchaus von deutschen Klassikern in Prose. d) Die Form selbst liebt Abwechslung in historischer und dramatischer Schreibart.

Ein Lehrer wird diese Punkte durch fernere Erklärung und durch die beßten Beyspiele zu erläutern wissen.

Drama-

Dramaturgie.

Von dem Schauspiele insgemein.

§. 35.

Von der Nothwendigkeit und dem Nutzen eines Schauspiels.

Daß die Menschen einen starken Hang nach allen Gattungen der Schauspiele haben, ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, es hier zu zeigen. Mit großer Begierde und Lebhaftigkeit versammelt sich die Menge überall, wo sie etwas besonders und außerordentliches zu sehen oder zu hören glaubet, ob sie gleich kein anders Interesse dabey hat, als die Neugierde zu befriedigen, oder eine Zeitlang sich in einem etwas lebhaften leidenschaftlichen Zustand zu fühlen. Es war also sehr natürlich, daß die schönen Künste sich dieses natürlichen Hanges der Menschen bedienten, ihnen künstlich veranstaltete Schauspiele zu geben (*).

Sobald

(*) Die frommen Eiferer und religiösen Moralisten, die alle zum Zeitvertreib veranstaltete Schauspiele verwerfen, bedenken nicht, was für wichtige Gelegenheiten dem Menschen nützlich zu seyn, sie den schönen Künsten zu benehmen suchen. Würden sie die Sachen genauer überlegen, so würden sie finden, daß es besser sey, anstatt die Schauspiele zu hindern, auf Mittel zu denken, sie, ohne ihnen von ihrer Annehmlichkeit etwas zu benehmen, recht nützlich zu machen.

Sobald die Menschen durch das gesellschaftliche Leben ihren Gesichtskreis erweitert, und ihre innere Wirksamkeit vermehrt haben, wird ihnen der gedankenlose Zustand, da weder der Geist noch die Empfindung durch äußere Gegenstände gereizt, und in einige Wärme gesetzt werden, unerträglich. Nur der noch halb wilde Mensch der sich wenig über das Thier empor gehoben hat, kann einen solchen Zustand der Gedankenlosigkeit ertragen: stellt er sich aber bey dem schon etwas mehr gebildeten Menschen oft ein, so verlieret dieser dadurch seine Wirksamkeit und die Wärme des Geistes und Herzens, die ihn eigentlich zu einem weit über die Thiere erhabenen Wesen machen.

Also hat der Mensch kein wichtigeres Interesse, als die beständige Unterhaltung und Verstärkung seiner innern Wirksamkeit. Dadurch wird er immer verständiger, immer empfindsamer; vermehrt die Masse seiner Vorstellungen, und damit auch die Fertigkeit, sie zu ordnen und Nutzen daraus zu ziehen. Was einzelen Menschen begegnet, die, wenn sie in einem einsamen Kabinet, in Ruhe und Müßiggang erzogen worden, träg, unthätig, dumm, ungesellig werden; das würde auch einem ganzen Volke widerfahren, das in thierischer Unthätigkeit lebte. — Nun sind zu beständiger Unterhaltung der innern Wirksamkeit nur zwey Mittel vorhanden, Geschäfte und Zeitvertreib. Zu Geschäften wird der Mensch durch die Noth getrieben; aber wenn sie auch sonst nichts verdrießliches haben, so ermüden sie zu sehr, als daß man ihnen be-

ständig

ständig obliegen könnte, und haben dabey den Nachtheil, daß man sie meistens einsam, oder doch in gar zu sehr eingeschränkter Gesellschaft verrichten muß. Immer anhaltend würden sie den Menschen ungesellig machen, und außerdem noch seinen ganzen Gesichtskreis gar zu eng einschränken. Darum ist es nothwendig, daß sie mit angenehmen Zeitvertreib abwechseln, und daß dieser die Menschen in größerer Anzahl zusammenbringe, als die Arbeit gewöhnlicher Weise verstattet.

Es ist gewiß, daß der Mensch in keinerley Umständen lebhafterer Eindrücke und Empfindungen fähig ist, als bey dem öffentlichen Schauspiel. Der Geist ist nicht nur da in völliger Freyheit, und durch Wegräumung aller andern Vorstellungen bereit, jeden Eindruck, den man ihm geben wird, anzunehmen; sondern erwartet dieses mit Lebhaftigkeit, und man freuet sich zum voraus darauf. Ein großer und höchst wichtiger Vortheil, den sich bey andern Gelegenheiten, wo die Menschen aus Pflicht oder Zwang zusammenkommen, ein Redner mit großer Mühe und Kunst kaum verschaffen kann. Hier ist jeder schon zum voraus auf das, was er hören und sehen wird, begierig, und zum stärksten Eindruck vorbereitet.

Dann wird durch die Menge der Zuschauer, und wo dieses sich zugleich einfindet, durch eine gewisse Feyerlichkeit der Sache, die Lebhaftigkeit der Erwartung und jeder Eindruck unglaublich verstärkt. Große und feyerliche Versammlungen haben dieses an sich, daß das, was man

dabey sieht und hört, in dem Verhältniß der Menge der Zuschauer und der Feyerlichkeit des Tages, Kraft auf die Gemüther bekömmt. Man sollte denken, daß jeder einzele Zuschauer das, was alle andere zu gleicher Zeit fühlen, in sich vereinige. Nichts in der Welt ist ansteckender und kräftiger wirkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menschen auf einmal wahrnimmt.

Also sind unstreitig öffentliche Schauspiele, vorzüglich aber die, die bey feyerlichen Gelegenheiten und mit einiger in die Augen fallender Veranstaltung oder Parade gegeben werden, die vorzüglichsten Gelegenheiten, auf ein ganzes Volk die stärksten, lebhaftesten, folglich auch wirksamsten Eindrücke zu machen. Ein alltägliches Schauspiel, besonders das, was zu sichtbar das Gepräge einer ärmlichen Privatveranstaltung hat, verlieret einen großen Theil dieser Wirkung, besonders wenn die Anzahl der Zuschauer gering ist (*).

Wir wollen nun, ohne noch zu behaupten, daß die Sache sich wirklich so verhalte, voraussetzen, daß dem so vorbereiteten Zuschauer ein Schauspiel vorgestellt werde, das nach seinem Inhalt lehrreich und wichtig ist; das seinem Verstand wichtige Vorstellungen, in seinem Herzen große und edle, oder doch wahrhaft nützliche Gesinnun-

---

(*) In Griechenland und Rom wurden Anfangs die Schauspiele blos bey Gelegenheit feyerlicher Festtage gegeben; und da thun sie die größte Wirkung: wo im Gegentheil unsre scenische Schauspiele, wegen geringer Veranstaltung, vieles verlieren.

nungen und Bewegungen rege macht: daß er da Menschen handeln sehe, deren Denkungsart, Maximen, Grundsätze und Gesinnungen er sich zum Muster oder zur Warnung nehmen kann; daß er Handlungen sehe, deren einleuchtende Rechtschaffenheit und edle Größe sein Herz mit Liebe für die Tugend entflamme, oder auf der andern Seite abschreckende Beyspiele von Niedrigkeit, Abscheulichkeit und den traurigen Folgen des Lasters: — kann man alsdenn an der großen Wichtigkeit solcher Schauspiele noch zweifeln?

§. 36.

Statistische Erinnerung über die Schauspiele insgemein.

Was ist also natürlicher, nützlicher, wohlthätiger, als daß die, deren Beruf es ist, für das Beßte der Gesellschaft zu sorgen, auch auf Mittel denken, derselben angenehmen und zugleich nützlichen Zeitvertreib, der sie in größere Gesellschaften zusammenbringt, zu verschaffen. Ueberläßt man dieses dem Zufalle, so werden allerhand schädliche Folgen daher entstehen. Die Muße wird einige auf verderblichen Zeitvertreib führen; andere werden sich von gewinnsüchtigen Menschen entweder zu abgeschmackten, unvernünftigen oder zu unsittlichen Schauspielen verleiten lassen, welche die schlimmsten Folgen haben. Also gebe man einem fleißigen und arbeitsamen Volke wol überlegte und nützliche Schauspiele.

In großen Städten, wo insgemein die Anzahl der ganz oder halb müßigen Menschen sehr beträchtlich ist, scheinen zweyerley Schauspiele nöthig: ein tägliches für eine geringere Anzahl Menschen, und ein etwas selteners für die Menge, deren dringendere Arbeit nur bisweilen einen Ruhetag zuläßt. Einige überall eingeführte Feste und Feyertage, öffentliche Spaziergänge und andere durch Gewohnheit eingeführte Zusammenkünfte, thun schon etwas zu gesellschaftlicher Vereinigung, und zum Zeitvertreib. Aber es ist weder hinlänglich, noch nützlich genug. Besondere Veranstaltungen, wodurch die Einwohner eines Orts veranlasset werden, in größern Gesellschaften zusammen zu kommen, und da einen wahrhaft nützlichen und jedem angenehmen Zeitvertreib zu genießen, scheinen allerdings der Ueberlegung eines Gesetzgebers würdig zu seyn.

Seltsame Träumereyen! wird ohne Zweifel mancher hiebey denken. Man soll also in jeder Stadt und in jedem Dorfe Schauspieler unterhalten? Was für ungereimte Dinge nicht ein müßiger Kopf aushecket! — Nur etwas Geduld! — wir wollen die Sachen ganz vernünftig überlegen.

Noch ist hier vom Schauspiel überhaupt, und nicht einzig von Komödien die Rede. Ich kenne ein Land, wo bald jedes Dorf den Sommer über wöchentlich mehr als eine Art eines öffentlichen Schauspieles genießt, die ich selbst sehr oft mit großem Vergnügen angesehen habe;

theils

theils die Gewohnheit, theils wirklich überlegte Veranstaltungen des Gesetzgebers haben mancherley Leibesübungen und Spiele eingeführt, denen ein ganzes Dorf mit Lust zusieht, und wobey Fröhlichkeit nicht ohne guten Anstand herrscht. Ich glaube mich nicht zu betrügen, wenn ich solchen Arten von Schauspielen einen sehr vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther zuschreibe: auch darinn nicht, daß ohne belästigenden Aufwand und mit einiger Ueberlegung und Klugheit, solche Schauspiele allmählig etwas mehr Form und Nutzbarkeit erhalten könnten. Also ist eben nicht alles, was von allgemein einzuführenden Schauspielen gesagt wird, bloßes Hirngespinnst eines in Träumerey versunkenen Kopfes; wenigstens nicht für die Länder, die das Glück genießen, unter einer nicht ganz brutalen Regierung zu stehen (*).

§. 37.

Vorschläge zur Einrichtung guter Schauspiele.

Ohne Gründe und Gegengründe neben einander zu halten und abzuwägen, begnügen wir uns, einige sehr leicht auszuführende Einrichtungen vorzuschlagen, wodurch der größte Theil schädlicher Folgen, die den Schauspielen itzt anhangen, vermieden würde. Leicht würden diese Ein-

(*) Sulzer redet hier von der Nothwendigkeit und dem Nutzen des Schauspiels überhaupt, um desto gründlicher auf das zu schließen, was er von den scenischen Schauspielen insbesondere zu sagen hat.

Einrichtungen seyn, wenn man einen ernstlichen Vorsatz bey denen, die allein öffentliche Einrichtungen zu machen berechtiget sind, voraussetzt. Dieses ist freylich ein Hauptpunkt, dessen nähere Betrachtung eigentlich nicht hieher gehört.

Zuerst wäre nöthig, daß die Schauspiele von der gesetzgebenden Macht nicht blos als Privatanstalten geduldet oder geschützt, sondern als wirklich wichtige öffentliche Einrichtungen besorgt, und durch Gesetze gehörig eingeschränkt würden. Dieser Vorschlag hat keine Schwierigkeit; weil er keinen, oder doch nicht zu achtenden Aufwand erfodert, als etwa ein öffentliches Gebäude zu Schauspielen, wozu sich allemal leicht Rath fände. Verständige und redliche Männer, die die Aufsicht, wenigstens wechselsweise und auf eine Zeit, ohne Belohnung dafür zu fodern, auf sich nähmen, würden sich wol finden.

Die öffentlichen Schauspiele müßten nur auf gewisse Tage eingeschränkt werden, (— die täglichen Vorstellungen für die Menge reicher Müßiggänger in großen Städten lassen wir hier aus der Acht —) und vorzüglich auf Tage der Feyer und Erholung, da ohnedem die wenigsten Einwohner Geschäfte treiben. Und ich würde es für nichts weniger, als gottlos halten, wenn selbst gottesdienstliche Feyertage mit dazu genommen würden. Hiebey zeigen sich keine Schwierigkeiten; es sey denn, daß man befürchten wollte, der Zulauf möchte zu groß seyn. Aber dieser Schwierigkeit, die nur in sehr großen Städ-

ten vorkäme, ist da so leicht abzuhelfen, daß wir uns dabey nicht aufhalten.

Kein Stück müßte auf die Schaubühne kommen, das nicht vorher von verständigen, redlichen und öffentlich dazu bestellten Männern dazu für würdig oder schicklich gehalten worden. Auch über diesen Punkt sehe ich keine Schwierigkeit, besonders, wenn diese Männer angewiesen wären, nicht zu entscheiden, was vorgestellt, sondern was nicht vorgestellt werden soll. Die einzige Schwierigkeit, die aber wol zu heben wäre, besteht darinn, daß diesen Männern einige wahrhaft gründliche Maximen, der Beurtheilung halber, vorgeschrieben würden. Es läßt sich doch wol, ohne ein Solon oder Lykurgus zu seyn, einsehen, was hier schädlich ist, oder nicht. Eben diese Männer müßten die Aufsicht auf die Polizey des Schauspieles haben, und die Schauspieler unter ihnen, als ihrer besondern Obrigkeit, in Sachen, die zum Schauspiel gehören, stehen.

Ich halte dafür, daß diese Vorschläge allein schon hinlänglich wären, nicht nur die Schaubühne von der ihr itzt anklebenden Schädlichkeit zu reinigen, sondern sie in der That zu ganz wichtigen Anordnungen zu machen. Länder und Städte, die nicht völlig unter dem Druck der Armuth schmachten, hätten immer noch Vermögen genug, den dazu erfoderlichen Aufwand zu bestreiten. Aber es scheinet unnöthig, sich über diesen Punkt ausführlicher einzulassen.

§. 38.

Charakter und Erfoderniſſe eines guten Schauſpiels.

Der allgemeine Charakter des guten Schauſpieles beſteht darinn, daß ſehenswürdige Sachen einer Menge Menſchen zugleich vorgeſtellt werden, damit dieſe nicht nur einen ſehr vergnügten, ſondern auch zugleich in andern Abſichten nützlichen Zeitvertreib dabey genießen. Was auf der Schaubühne vorgeſtellt wird, muß der Menge verſtändlich und faßlich ſeyn; muß nicht blos wenige Menſchen von beſonderm Stand und Lebensart, ſondern das ganze Publikum intereſſiren; muß ſchon durch das Aeußerliche die Sinne ſtark rühren, und ſchon dadurch intereſſant ſeyn. Was man ſieht, muß höchſt natürlich, aber auch lebhaft, das Auge weder verwirrend, noch ermüdend, folglich einfach und genau beſtimmt ſeyn, damit man es ſchnell faſſe, und der Eindruck davon nicht erſt bey längerm Nachdenken empfunden werde.

Die erwähnten nothwendigen Eigenſchaften muß man bey Verfertigung und Anordnung der Schauſpiele nothwendig vor Augen haben. Man muß die verſammelte Menge, für welche man arbeitet, nicht einen Augenblick aus dem Geſichte verlieren, ſich beſtändig an ihren Platz und in ihre ganze Lage ſtellen, um zu beurtheilen, ob alles, was vorkömmt, die gehörige Wirkung thun werde. Ein Dichter, der für einſame Leſer ſchreibt, kann vortreffliche Dinge ſagen, und einen Ausdruck dazu wählen,

der höchst schicklich wäre, und beydes könnte in einem Schauspiele sehr unschicklich seyn. So kann eine Handlung für den, der sie episch oder historisch behandeln wollte, vortrefflich, und — zum Drama sehr unschicklich seyn. Hier muß der wesentliche Theil der Handlung, auf den das meiste ankömmt, nothwendig vor unsern Augen vorgehen, und nicht blos erzählet werden.

Diese Foderungen betreffen nur das Interessante und Anlockende des Schauspieles. In so fern es nun zugleich ein den schönen Künsten würdiges und nützliches Werk seyn soll; muß es auch noch andere Foderungen genug thun. Zwar muß man bey Verfertigung des Schauspieles nicht den unmittelbaren moralischen Nutzen, sondern jene, als die wesentlichen Foderungen vor Augen haben. Der Schauplatz ist vornehmlich ein Ort des lebhaften Zeitvertreibes, nicht eine Schule der Sitten; er nimmt diesen Charakter nur zufällig an (*). Aber das ist wesentlich, daß der Zeitvertreib nicht zugleich schädlich sey. Der dramatische Dichter kann sich also dieses zur Maxime machen, daß er, um seinem Beruf gemäß zu handeln, die versammelte Menge unschädlich lebhaft zu belustigen, zugleich aber, so weit dieses mit jenem bestehen kann, nützlich zu unterhalten habe. Hier gilt vorzüglich die Regel des Horaz:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.

(*) Ich wollte aber lieber sagen, oder wenigstens wünschen, daß die Schaubühne (meinetwegen zufällig oder nicht) allezeit eine Schule der Sitten sey.

Unschädlich wird das Drama, wenn guter Geschmack alles, was man dabey sieht und hört, begleitet; wenn in Absicht auf die äußern Sitten und die innere Gemüthsbeschaffenheit, nichts unanständiges, nichts unsittliches, nichts lasterhaftes oder schändliches, als belustigend, angenehm oder vortheilhaft vorgestellt wird; wenn das, was den Zuschauer hauptsächlich ergötzt, das, an dessen Vorstellung er das größte Wolgefallen hat, weder unsittlich, noch auf irgend eine Weise schädlich ist.

Es gehört viel Verstand, Kenntniß des Menschen und große Erfahrung dazu, diesen Foderungen genug zu thun. Denn viele Dinge, die sehr interessant und unterhaltend sind, scheinen oft unschädlich, und können es doch durch ganz natürliche Folgen werden. So ist es nicht nur an sich gar nicht schädlich, sondern für viele Gemüther nützlich, durch Mitleiden gerührt zu werden: man interessirt sich mit ungemeiner Rührung für die leidende Tugend, nimmt herzlichen Antheil an dem Unglück, oder widrigen Schicksal unschuldiger Menschen. Wir sehen daher, daß die zärtlich rührenden Schauspiele durchgehends großen Beyfall finden. Aber es gehört in Wahrheit Vorsichtigkeit dazu, wenn sie nicht vielen schädlich werden sollen. Ein einziger besonderer Fall wird die Wichtigkeit dieser Anmerkung bestätigen. Gute, aber dabey etwas schwache Gemüther, finden die größte Wollust an zärtlichem Mitleiden, und man hat zu befürchten, daß junge Personen von solchem Gemüthe durch rührend trau-

rige

rige Scenen, nicht nur von Vergehungen und Uebereilungen, dadurch sie veranlasset worden, nicht abgeschreckt, sondern sogar dazu verleitet werden. Ich könnte mehr, als ein Beyspiel anführen, da schwache Menschen durch einen vermeyntlich erbaulichen und daher beneidenswürdigen Tod hingerichteter Missethäter verleitet worden, sich einen solchen auch zuzuziehen.

Auch hat man Beyspiele, daß offenbare und verabscheuungswürdige Laster blos aus Unvorsichtigkeit auf der Schaubühne etwas so lustiges angenommen haben, daß unbedachtsame Menschen nicht nur keinen Abscheu, sondern gar Reizung oder Anlockung dafür gefühlt haben (*).

So sind, nach meinem Bedenken, alle listige und mit Genie ausgedachte und ausgeführte Betrügereyen der Bedienten, die so häufig in Komödien vorkommen, auf ähnliche Weise für den zuschauenden Pöbel schädlich, wenn gleich der Dichter die Vorsichtigkeit braucht, sie zuletzt zu beschämen. — Dieses beweiset nun hinlänglich, daß man große Vorsichtigkeit anwenden müsse, auch das mittelbar schädliche zu vermeiden.

(*) Ein merkwürdiges Beyspiel davon haben wir an der berühmten komischen Oper, die unter dem Namen *The Beggars Opera* bekannt ist; worinn die Lebensart und der Charakter des lüderlichsten Räubergesindels auf eine sehr komische Art geschildert wird. Man erfuhr durch die öftere Vorstellung dieses Spiels, daß viele zu dieser nichtswürdigen Lebensart dadurch verleitet worden. Deßwegen ward dieß Lieblingsstück durch ein Gesetz von der Schaubühne verbannt. Aber gewiß, der Verfasser desselben hatte keine so schiefe Absicht dabey.

Wir haben vorher angemerkt, daß lebhafte, dabey unschädliche Belustigung die Haupteigenschaft eines guten Schauspiels sey, aber einen Vorzug mehr dadurch bekomme, wenn es auch unmittelbar nützlich werde. Dieses kann es durch vielerley Mittel werden, die so bekannt oder leicht zu entdecken sind, daß ich es für überflüßig halte, mich hierüber näher einzulassen.

Es scheinet auch, daß Stücke, die diesen Vortheil haben, zu unsern Zeiten immer gemeiner werden, als sie ehedem waren, da man die bloße Belustigung oder blos leidenschaftliche Erschütterung der Gemüther zum einzigen Augenmerk hatte.

§. 39.

Allgemeinste Eintheilung des Schauspiels.

Man könnte dreyerley Gattungen des Schauspiels bestimmen. Die erste würde die blos belustigenden und unterhaltenden Schauspiele begreifen, wobey man gar keine andere Absicht hätte, als den guten Zeitvertreib. Die zweyte Gattung könnte aus solchen bestehen, die zwar den äußern Schein der bloßen Ergötzlichkeit hätten, in der That aber auf Unterricht und Bildung der Gemüther abzielten. Die dritte Gattung endlich würde aus solchen bestehen, die ein besonders Nationalinteresse zum Grunde hätten, und nur bey besondern Feyerlichkeiten auf einen wichtigen ihnen gemäßen Zweck abzielten.

Es ist darum nützlich, diese Gattungen von einander zu unterscheiden, damit die Dichter allemal bey ihrer Ar-

beit

beit den Charakter der Gattung, die sie behandeln, vor Augen haben können, um nicht blos aufs Unbestimmte zu arbeiten.

Erste Gattung des Schauspiels.

Die von der ersten Gattung würden keine genau bestimmte Wahl der Materie erfodern, und könnten auch in der Ausführung, in Absicht auf Plan und Regelmäßigkeit, weit freyer behandelt werden, als die andern. Von den bekannten Arten der Schauspiele könnten verschiedene zu dieser Gattung gezählt werden.

Alle Komödien, die blos lustig sind, ohne irgend eine besondere Absicht zu haben, etwa eine Art der Thorheit, oder irgend einen Charakter zu schildern; alle Komödien und Tragödien, die keine Haupthandlung zum Grunde haben, sondern gleichsam aus einzeln, schwach zusammenhangenden Scenen zusammengesetzt sind, können in diese Klasse gerechnet werden. Auch die meisten Opern nach der gewöhnlichen Art gehören hieher. Denn im Grunde sind sie nichts anders, als schwach, auch oft gewaltsam an einander gehängte Scenen, die zum angenehmen Gesang, zu unterhaltenden Aufzügen, zu schönen theatralischen Malereyen sollten Gelegenheit geben (*).

Es wäre leicht noch eine weit größere Mannigfaltigkeit dieser Gattung des Schauspieles einzuführen. Da es blos einen ergötzenden Zeitvertreib zum Grunde hat,

(*) S. Art. Schauspiel.

so ist es gar nicht nothwendig, daß man sich auf sittliche oder leidenschaftliche Handlungen der Menschen dabey einschränke. Lebensart und Gebräuche fremder Nationen, seltsame und wunderbare Begebenheiten, besonders von der Art, wie den Seefahrern bisweilen begegnen, wären ein sehr reicher Stoff dazu, und man hätte dabey Gelegenheit, uns nicht nur die Sitten und Lebensart fremder Völker, sondern auch die sonderbarsten Scenen der Natur in Ländern, die unter einem von dem unsrigen ganz verschiedenen Himmelsstrich liegen, vorzustellen. In großen Städten, wo das Schauspiel ein alltäglicher Zeitvertreib ist, würde diese weitere Ausdehnung des Stoffes den Dichtern die Erfindung neuer Stücke sehr erleichtern.

Zweyte Gattung des Schauspiels.

Zu der zweyten Gattung rechnen wir von den bekannten Schauspielen diejenigen, die sittlichen Unterricht und Bildung der Gemüther zur Hauptabsicht haben; die so eingerichtet sind, daß der ganze Plan auf einen einzigen bestimmten Punkt eines allgemein sittlichen Unterrichts, oder einer bestimmten allgemeinen leidenschaftlichen Rührung abzielet. Diese müssen so beschaffen seyn, daß unter beständiger angenehmen Unterhaltung des Zuschauers, alles auf den besondern Zweck, den Zuschauer über einen wichtigen Punkt zu unterrichten oder zu rühren, abzielet.

In diese Klasse gehören demnach die gewöhnlichen dramatischen Stücke, die Komödien und Tragödien.

Weil

Weil ihr Zweck schon weit genauer bestimmt ist, als in der ersten Gattung, so ist auch die Erfindung und Wahl des Stoffes und die Behandlung desselben hier schon mehrern Schwierigkeiten unterwerfen. Es gehöret schon viel dazu, eine Handlung auszudenken oder anzuordnen, darinn alles einzele auf den besondern Zweck des Dichters abzielet. Seiner Natur nach ist also diese Gattung des Schauspielers schon seltener, als die vorhergehende. Es wäre aber auch nicht rathsam, daß dergleichen Schauspiele täglich aufgeführt würden. Ein wichtiges Drama von dieser Gattung muß den, der es gesehen hat, lange beschäftigen, und mancherley Vorstellungen in ihm erwecken, zu deren völliger Entwicklung und Festsetzung in dem Gemüthe Zeit erfodert wird. Darum ist es besser, daß es nur selten, als daß alle Tage ein neues vorgestellt werde.

Da sie indessen nur auf allgemeinen Unterricht und auf Erweckung allgemein menschlicher Empfindungen abzielen, so ist nicht nothwendig, daß der Inhalt blos national sey. Es giebt Stücke, die in England und Frankreich eben so gute Wirkung thun, als in Deutschland, und wo es überhaupt gleichgültig ist, aus welchem Land und aus welcher Zeit der Stoff genommen sey, wenn er nur die Menschlichkeit überhaupt interessirt. Hingegen können auch ganz bestimmte nationale Stücke aus fremden Ländern hier nichts helfen. Ganz französische oder ganz englische Sitten würden unter uns für diese Gattung nichts taugen. Ein Stück von dieser Art könnte in

Deutsch-

Deutschland nur unter die Schauspiele der ersten Gattung gerechnet werden.

Dritte Gattung des Schauspiels.

Von der dritten Gattung haben wir wenige Beyspiele. Inhalt und Ausführung müßten die Absicht der Feyerlichkeit des Tages unterstützen und befördern helfen. Jeder Staat hat seine öffentliche politische Feste, zu deren Feyer die Gemüther sich von selbst etwas erwärmen, und wobey die Menschen insgemein in mehr, als gewöhnliche Empfindsamkeit gerathen.

Wenn nun bey solchen Gelegenheiten noch ein öffentliches Schauspiel hinzukäme, das besonders eingerichtet wäre, den besondern Eindruck, den die Feyerlichkeit auf die Gemüther zu machen hat, zu unterstützen; so könnte man ohne Zweifel ungemein viel damit ausrichten. Man stelle sich z. B. nur vor, daß in einem freyen Staat jährlich ein Fest zur Feyer der Epoche seiner Freyheit gefeyert, und mit einem Schauspiel beschlossen würde, das besonders dazu eingerichtet wäre, die Empfindungen der Freyheit lebhaft zu verstärken; so wird man leicht begreifen, was für große Wirkung ein solches Schauspiel auf die Gemüther haben müßte.

Hiezu ist nun schlechterdings ein Nationalstoff nothwendig, und da wäre es ungereimt, einen fremden Inhalt zu wählen. Man stelle, sagt Rousseau (*), in Bern,

(*) S. neue Heloise, II. Thl. 7. Br.

Bern, Zürich oder im Haag die ehemalige Tyranney des österreichischen Hauses vor. — Aber des Korneilles Trauerspiele schicken sich zu Nationalfesten nicht, und Pompejus oder Sertorius gehen einen parisischen, berlinischen oder einen andern deutschen Bürger nichts an. Selbst der Nationalstoff müßte für jede Feyerlichkeit besonders gewählt werden, und eine genaue Beziehung auf den besondern Zweck derselben haben. Alsdenn würde diese Gattung des Schauspieles das vornehmste und sicherste Mittel seyn, auf öffentliche Tugend abzielende Gesinnungen und Empfindungen einzupflanzen und auf das lebhafteste fühlbar zu machen.

Dieser höchst schätzbare Vortheil, den man aus dem Schauspiel ziehen könnte, wird durchgehends versäumet. Selbst an den Orten, wo wirklich bey gewissen großen Feyerlichkeiten Schauspiele aufgeführt werden, läßt man sich selten einfallen, sie mit dem Fest übereinstimmend zu machen. Man hat bisweilen gesehen, daß ein öffentliches Fest, das bey Gelegenheit der Vermählung des Erben eines großen Reiches gegeben wird, durch die Vorstellung der Tartüffe von Moliere, oder eines Schauspieles dieser Art beschlossen worden. Wie abgeschmackt eine solche Verbindung von unbedeutenden Lustbarkeiten sey, darf nicht erinnert werden.

Es scheinet überhaupt, daß die Gesetzgeber der ältern Welt weit besser, als es in neuern Zeiten geschieht, eingesehen haben, was für einen Einfluß öffentliche Feste

auf

auf die Gemüther haben. Denn wir finden, daß ihre Feste beynahe in jedem einzelen Umstande bedeutend und im Ganzen sehr genau darauf eingerichtet gewesen, die Bürger des Staates in den Gesinnungen der öffentlichen Tugenden zu unterhalten.

Schauspiele dieser Gattung würden allerdings auch in ihrer Erfindung und Ausführung mehr erfodern, als die vorhergehenden, und vielleicht wären nur wenige große Köpfe fähig, solche zu entwerfen und auszuführen. Da sie aber auch nur selten vorkommen, und da ein glücklich erfundenes Schauspiel auch bey der Wiederkehr des großen Festes, wofür es gemacht worden, wieder gebraucht werden könnte, so dürfte man um so weniger besorgen, daß es daran mangeln würde, wenn die, die etwas darinn zu leisten im Stande sind, nur hinlängliche Aufmunterung dazu hätten (*).

§. 40.

Erklärung des Drama, und desselben Unterschied von der Epopöe.

Man ist schon gewohnt, ein zu wirklicher Vorstellung einer Handlung verfertigtes Gedicht mit dem griechischen Worte Drama — eine Handlung — zu benennen. Daher ist die dramatische Dichtkunst der Theil der Kunst, der sich mit Verfertigung des Drama beschäftiget.

Die

(*) S. Art. Schauspiel, am Ende.

Die Handlungen der Menschen, bey denen das Genie und das Herz sich in so mannigfaltigem Lichte zeigen, sind ohne Zweifel der interessanteste Gegenstand der Dichtkunst. Die Epopöe erzählt dieselben, doch so, daß sie uns in den wichtigsten Vorfällen die handelnden Personen gleichsam abmalt, und daß wir uns einbilden, sie handeln zu sehen; die Schaubühne aber stellt uns wirklich handelnde Menschen vors Gesicht, und das Drama enthält ihre Reden, und jede Aeußerung ihrer Gedanken und Empfindungen.

Wenn also gleich beyde Gattungen einerley Materie behandelten, so müßte die Art zu verfahren nothwendig sehr verschieden seyn. Denn der Hauptumstand, daß wir bey der dramatischen Vorstellung bey der Handlung gegenwärtig sind, erfodert, daß sie kurz sey, daß alles in einem ununterbrochenen Zusammenhang in Ansehung der Zeit und des Orts geschehe.

Von den drey Einheiten des Drama.

§. 41.

Einheit der Zeit.

Natürlicher Weise ist die Handlung auf eine gewisse Kürze der Zeit eingeschränkt, weil niemand Tage lang auf einer Stelle stehen, und einer Handlung mit unverwandtem Auge zusehen kann. Ein paar Stunden hält man dieses aus; währt es länger, so müssen viele davon gehen, ohne das Ende der Handlung abwarten zu können.

Daher

Daher ist die Einrichtung des Drama gekommen, die überall beobachtet wird, daß ein paar Stunden hinlänglich sind, die ganze Handlung zu sehen. Ohngefähr so lange muß das Spiel der Handlung oder die Vorstellung währen.

Aber die Handlung selbst kann aus verschiedenen Umständen so beschaffen seyn, daß sie mehr Zeit erfoderte. Sobald einige dazu gehörige Dinge nicht vor den Augen des Zuschauers geschehen, so kann man die dazu erfoderliche Zeit merklich abkürzen. Wo zum Fortgang der Handlung nöthig ist, daß gewisse Personen herbey gerufen, oder daß gewisse Nachrichten von andern Orten her eingeholt werden, oder wo sonst etwas außer dem Gesicht des Zuschauers geschehen soll, da kann man immer eine kürzere Zeit dazu setzen, als in der Natur nöthig ist. Der Bote, der eine Meile weit weggeschickt wird, um Nachrichten einzuziehen, kann in wenig Minuten wieder kommen, weil der Zuschauer das Unmögliche dieser Schnelligkeit zwar erkennet, aber nicht fühlt. Aus diesem Grunde hat man gefunden, daß die Handlung, wozu ein ganzer Tag nöthig wäre, in ein paar Stunden kann vorgestellt werden, ohne die Zuschauer das Unnatürliche dieser Kürze fühlen zu lassen.

Darinn waren die Alten mehr eingeschränkt, als wir. Die Schaubühne wurde bey ihnen nie leer, weil der Chor immer zugegen war; wir aber lassen nach jedem Aufzuge die Bühne leer, dadurch verliert man einigermaßen das

Gefühl

Gefühl des Zeitmaaßes der Dinge, die inzwischen geschehen. Allein, auf der andern Seite scheinet diese völlige Unterbrechung der Handlung gegen die Natur der dramatischen Vorstellung zu seyn; weil der Zuschauer dadurch leichter aus der Täuschung herauskömmt. — Noch ungeschickter aber ist es, daß der Zwischenraum, in welchem man von der Handluug nichts sieht, mit ganz fremden Gegenständen, dergleichen die Ballete sind, angefüllt wird. Dieses ist eine Barbarey, die unwidersprechlich beweiset, daß es uns bey dem Schauspiel mehr um Lustbarkeit und Zeitvertreib, als um den Nutzen zu thun ist, den man daraus ziehen kann, daß man ein Zeuge merkwürdiger Handlungen ist.

Die Regel also, welche befiehlt, die Handlung so einzurichten, daß man, ohne etwas unnatürliches zu empfinden, sie in ein paar Stunden als ein Augenzeuge ansehen könne, ist nicht eine blos willkührliche Einschränkung der dramatischen Kunst, sondern in der Natur der Sache gegründet, und ist das, was die Kunstrichter die Einheit der Zeit nennen.

§. 42.

Einheit des Ortes.

Soll die Handlung natürlich vorgestellt werden, so muß sie so beschaffen seyn, daß auch in dem Orte, wo wir die handelnden Personen sehen, nichts widersprechendes sey. Was seiner Natur nach auf einem öffentlichen Platz geschehen muß, soll nicht in einem Zimmer, und

was in geheim geschehen soll, nicht auf öffentlichem Platz vorgestellt werden. Man muß eine sehr genaue Uebereinkunft der Dinge, die geschehen, und der Oerter, wo sie geschehen, beobachten.

Darinn waren die Alten sehr streng, und man wird schwerlich etwas unschickliches in dieser Art bey ihnen antreffen. Die Neuern beobachten hierinn, wegen der insgemein sehr schlechten Einrichtung des Theaters, weniger Genauigkeit (*). Man sieht bisweilen, daß eine offene Gallerie, oder der Flur eines Hauses, wo jedermann durchgeht, die Stelle eines geheimen Konferenzkabinets, und im Gegentheil ein Kabinet die Stelle eines Durchganges oder einer Gallerie vertritt, wo jedermann unangemeldet hinkommen darf. Dergleichen Unrichtigkeiten können so anstößig werden, daß sie die Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen merklich schwächen.

Die Alten beobachteten in ihren dramatischen Vorstellungen in Ansehung des Orts diese Regel unverbrüchlich, daß die Schaubühne einen Ort vorstellte, an welchem alles, was vor den Augen des Zuschauers geschah, natürlicher Weise geschehen mußte; diesen einzigen Ort behielten sie unverändert die ganze Vorstellung hindurch, und was als geschehen erkannt werden mußte, das doch an diesem Orte nicht geschehen konnte, kam in Erzählung vor. Dieses nennen die Kunstrichter die Einheit des Orts.

Die

(*) Nach Verschiedenheit der Schaubühnen in Deutschland, ist hier allerdings ein Unterschied zu machen.

Die Neuern binden sich weniger an diese Regel; sie stellen oft dem Auge des Zuschauers die Handlung so vor, daß es unmöglich wird, denselben Ort durch die ganze Handlung beyzubehalten. Man sieht bisweilen einen Theil derselben auf einem öffentlichen Platz, und einen andern in einem geheimen Zimmer; deßwegen wird die Scene währender Handlung oft verändert. Man kann sich endlich über das, was hierinn unnatürlich ist, wegsetzen; aber bey der Einheit des Orts ist doch der ganze Faden der Vorstellung ununterbrochen; die Reihe unserer Vorstellungen hat nicht so viel zweifelhaftes, das man mit Gewalt wegräumen muß, und die Aufmerksamkeit wird beständig auf die Hauptsache geheftet. Und denn scheinet es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat, den Zuschauer bald an diesen, bald an einen andern Ort zu führen. Der ist unstreitig geschickter, der die Zuschauer auf einer Stelle mit einem wichtigen Schauspiel unterhalten kann, als der, welcher nöthig hat, sie in einem ganzen Haus, oder gar in einer Stadt herum zu führen.

Die genaue Beobachtung der Einheit des Orts wurde den Alten viel leichter, als den Neuern; weil jene insgemein einfachere Handlungen vorstellten, als die sind, die von den Neuern gewählt werden. Aeschylus, Sophokles und Aristophanes sahen, daß eine sehr einfache Handlung, wo alles auf einer Stelle geschieht, durch die Personen und die sich dabey äußernden Gedan-

ken und Empfindungen höchst interessant seyn könne, und sie wußten in der That den Mangel des Mannigfaltigen, in Ansehung des Aeußerlichen der Handlung, durch desto größere Mannigfaltigkeit und durch die Wichtigkeit dessen, was innerlich in den Gemüthern vorgeht, reichlich zu ersetzen. Drey oder vier Personen konnten fast, ohne von der Stelle zu rücken, den Zuschauern ein wichtiges Schauspiel vor Augen stellen.

Die Neuern scheinen aus Mißtrauen in ihr Genie, oder auch aus wirklichem Unvermögen, in die Nothwendigkeit gesetzt zu seyn, einen weitläuftigen Stoff zu wählen. Sie haben mehr Personen, mehr Vorfälle, und sogar Nebenhandlungen, oder sogenannte Episoden nöthig, um ihre Zuschauer in einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit zu unterhalten. Sie getrauen sich selten eine oder zwey Hauptpersonen so groß zu bilden, daß man sich mit ihrer Art bey einem einzigen Vorfall zu denken und zu handeln, hinlänglich beschäftigen könnte; sie haben noch andere Personen nöthig, um der sinkenden Aufmerksamkeit aufzuhelfen: mehrere Vorfälle, um ihrem Schauspiel Leben zu geben, und können daher sich auch nicht allemal an einen Ort binden. Aber dieser Reichthum der Materie ist im Grund nichts als Armuth, die durch die Menge gemeiner Sachen das zu ersetzen sucht, was den wenigen Hauptsachen an innerlichem Werth mangelt; ein Hülfsmittel der Dichter, die nicht Genie genug haben, oder die zu lebhaft und zu ungeduldig

sind,

sind, ihre Vorstellungen in abgemessenen Schranken zu halten (*).

§. 43.

Einheit der Handlung.

Die Einfalt der Handlung, wo nur ein einziges Interesse von Anfang bis zum Ende vorkömmt, das durch keine episodische Nebenhandlung und zufällige Vorfälle unterbrochen wird, nennt man die Einheit der Handlung, und macht mit den Einheiten des Orts und der Zeit das aus, was man die drey Einheiten des Drama zu nennen pflegt. Ohne sie kann die Handlung nicht natürlich genug seyn, und deßwegen halten sie viele für eine wesentliche Eigenschaft des dramatischen Gedichts. Wie sie aber seinen eigentlichen Werth, wovon nachher soll gesprochen werden, nicht ausmachen, so ist auch nicht zu läugnen, daß die Neuern interessante Stücke gemacht haben, denen dieser Vorzug mangelt. Man kann aber immer gewiß behaupten, daß diese Stücke noch mehr Vergnügen haben, und noch besser gefallen würden, wenn ihre Verfasser sich die Mühe gegeben hätten, alles so einzurichten, daß die Uebertrettung der Einheiten nicht nöthig gewesen wäre.

Es wäre gar nicht unmöglich, die Zuschauer ein paar Stunden überaus angenehm, durch blos einzele

(*) In dem letztern Fall scheinet Shakespear gewesen zu zu seyn, der bey dem größten Vermögen, eine sehr einfache Handlung höchst interessant zu machen, sich die Mühe nicht geben wollte, einfach zu seyn.

Scenen aus ganz verschiedenen Trauerspielen oder Komödien genommen, zu unterhalten. Aber dieß wäre denn kein Drama. Da wir also, indem wir von der Natur dieser Dichtungsart sprechen, sagen, die drey Einheiten müssen darinn beobachtet werden, so wird dieses dadurch nicht widerlegt, daß man auch Stücke gern sehe, darinn sie nicht beobachtet worden; denn diese Stücke würden noch gefallen, wenn man gar alle Nebenscenen wegließe, und nur die vornehmsten ohne Verbindung vorstellte. Alsdenn aber wäre ein solches Stück kein Drama mehr, sondern es wären einzele Theile eines Drama (*).

§. 44.

Stoff des Drama.

Die erste Sorge des Dichters geht auf die Wahl eines interessanten Inhalts. Er wählt einen Gegenstand, der für Menschen von Geschmack und empfindsamen Herzen hinlängliche Reizung hat. Für einen Dichter von Genie, der den Menschen sowol aus der Geschichte, als aus der täglichen Beobachtung kennen gelernt hat, ist die Materie zum Drama unerschöpflich.

Aus der Geschichte selbst stellen sich die größten oder die mächtigsten Männer dar, denen ganze Nationen ihr gutes oder schlechtes Schicksal zu verdanken haben. Er

weiß

(*) Hier haben wir mit der Einheit der Handlung überhaupt die Vertheidigung dieser Eigenschaft des Drama verbinden wollen.

weiß sie wieder ins Leben zurückzuführen, uns fürs Gesichte zu stellen, und uns zu Zeugen ihrer merkwürdigsten Thaten zu machen, daß wir die großen Seelen eines Themistokles, eines Alexanders, eines Cicero, und anderer klassischer Männer, in ihren Reden und Handlungen, sich in unserer Gegenwart entfalten sehen.

Noch mehr kann er reizen, wenn er die größten Männer seiner eigenen Nation, aus den verflossenen Jahrhunderten, seinen Zuschauern wieder vors Gesichte bringt.

Will er seine Materie aus der allgemeinen Naturgeschichte des sittlichen Menschen nehmen, so hat er einen noch reichern Stoff. Die verschiedenen Charaktere der Menschen, ihre seltsamen Schicksale, ihre Leidenschaften und deren Wirkungen, die mannigfaltigen Lebensarten und Sitten der Völker und der verschiedenen Stände der Menschen, bieten sich ihm zur Bearbeitung dar.

An interessantem Stoff kann es dem dramatischen Dichter nie fehlen, wenn er nur selbst nach Beschaffenheit seiner Materie eine große oder eine empfindungsvolle Seele, oder ein großes Maaß von feinem Witz und guter Laune hat.

§. 45.

Anordnung der dramatischen Handlung.

Das erste, was zur Vollkommenheit des Drama gehört, ist die glückliche Erfindung der Vorfälle, der Charaktere, der Umstände, der Verwicklung und des Ausgangs

gangs der ganzen Handlung; hiernächst aber wird eine gute Anordnung aller dieser Dinge erfodert, nach welcher sie durch die Ordnung, wornach alles auf einander folget, auf den Zuschauer die lebhafteste Wirkung thun.

Diese erfolget, wenn die Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Ende lebhaft unterhalten wird; wenn die Hauptttheile der Handlung in ihrem Zusammenhang wol in die Einbildungskraft fallen; und wenn zuletzt das Besondere sich in eine einzige Hauptvorstellung auflöst, wodurch die ganze Handlung ihr Ende erreicht.

Hieraus lassen sich ohne Mühe folgende Regeln der guten dramatischen Anordnung herleiten.

Die ganze Handlung muß in wenige Hauptperioden eingetheilt werden, deren jede ihren wolbestimmten Charakter hat, damit der Zuschauer vermittelst dieser Perioden den ganzen Zusammenhang der Handlung vom Anfang bis zum Ende sich leicht vorstellen kann. Diese Perioden müssen aber so geordnet werden, daß durch den ersten der wahre Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, die Schwierigkeiten und Verwicklungen in der Fortsetzung derselben, und die Nothwendigkeit eines merkwürdigen Ausganges, in die Augen fallen, und die Aufmerksamkeit des Zuschauers reizen.

Es ist gewiß, daß ein Drama, das gleich vom Anfang lebhafte und merkwürdige Vorstellungen erwecket, die uns gleich beym Eingang große Angelegenheiten, kühne Vorsätze, neue und ungemeine Unternehmungen, seltsame

Cha-

Charaktere versprechen oder bemerken lassen, uns in die beßte Verfassung setzet; da hingegen, wenn der Anfang verworren oder schwach ist, die Aufmerksamkeit ermüdet, ehe man zur Hauptsache kömmt.

Der erste Aufzug des Drama muß wie ein befruchtetes Samenkorn, undeutliche aber doch zu bemerkende Spuren der ganzen Handlung haben, und uns in Erwartung über den Verfolg und den Ausgang setzen. Denn jeder Gegenstand, den wir eine Zeitlang betrachten, ohne uns viel davon zu versprechen, erdrückt die Aufmerksamkeit, anstatt sie zu erwecken.

Die alten und neuen Schauspiele, welche die größte Wirkung gethan haben, fangen auf die vortheilhafte Weise an, die wir hier beschreiben. Es ist ein Fehler, den die Neuern oft begehen, daß sie uns mit Nebensachen, mit ungewissen Vorstellungen, mit Zurüstungen zur wahren Handlung ermüden, ehe sie selbst ihren Anfang nimmt. Die meisten englischen Lustspiele haben diesen Fehler an sich.

Nachdem die Handlung auf die angezeigte Art ihren Anfang genommen; so müssen die folgenden Aufzüge, die dem letzten vorher gehen, die Fortsetzung und Verwicklung derselben enthalten, über deren Anordnung man keine bestimmte Form vorschreiben kann; weil eine Handlung auf unzählige Arten so durchgeführet werden kann, daß der Zuschauer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten wird. — Wir bemerken demnach hier nur dieses, daß der Dichter sorgfältig seyn muß, den Fortgang der Handlung

nach gewissen Perioden zu ordnen. Beym Ende eines jeden Aufzuges muß man die Lage und Beschaffenheit der Sache deutlich sehen, um daraus seine Erwartungen für den folgenden zu bestimmen. Man muß also bey dem Ende einer jeden Periode den ganzen Zustand der Handlung, so weit sie gekommen ist, und was ihr noch fehlt, ganz bestimmt bemerken können. Denn ohne dieses geräth man nothwendig in eine Verwirrung, welche die Aufmerksamkeit schwächet.

Es streitet gegen die gute Anordnung, wenn mehrere der Haupthandlung untergeordnete Intriguen so in einander laufen, daß sie oft abgebrochen, und nach einigen dazwischen gesetzten Auftritten wieder vorgenommen werden. Dergleichen Unterbrechungen zerstreuen die Aufmerksamkeit zum großen Nachtheil der Haupthandlung. Diese muß in einem fortgehen, und die Aufhaltungen müssen nicht durch willkührlich eingeflochtene Vorfälle, sondern durch wesentliche Schwierigkeiten, welche aus der Hauptsache nothwendig entstehen, verursachet werden. Es giebt Schauspieldichter, die sich eher nach den abentheuerlichen Einfällen des Amadis, als nach der edlen Einfalt des Sophokles bilden. Da in dem Drama nothwendig alles in einander gedrungen seyn muß, weil die Handlung kurz und merkwürdig ist; so können die Haupttheile der Anordnung, ohne großen Nachtheil der Hauptsache, durch nichts zufälliges unterbrochen werden.

Diese einzige Anmerkung müssen wir noch hinzusetzen, daß die einfachsten Anordnungen, die jeder leicht über-

sehen

sehen kann, die beßten scheinen. Künstliche Verwicklungen und mannigfaltige Aufhaltungen scheinen zwar ihre gute Wirkung zu thun; allein wenn man sie näher betrachtet, so findet man, daß sie nicht lange daurende Eindrücke machen, so wie alle blos mechanische Anstalten. Die wesentlichen Schönheiten des Schauspiels, die unauslöschliche Eindrücke machen, müssen in den Charakteren und Empfindungen der handelnden Personen liegen. Von diesen muß die Aufmerksamkeit niemals abgezogen, noch auf die mechanische Einrichtung geführet werden. Ueberhaupt sind alle künstlich ausgedachte Anordnungen schwache Hülfsmittel, wodurch Dichter ohne Genie das Wesentliche, das ihnen fehlt, ersetzen wollen.

§. 46.

Vom Aufzug.

Aufzug im Schauspiel ist ein Haupttheil der dramatischen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauspielern leer wird. Es liegt eben nicht nothwendig in der Natur einer solchen Handlung, daß sie unterbrochen, und daß der Ort, wo sie vorgeht, von Personen leer werde. Man kann also weder die Aufzüge an sich selbst, noch ihre Anzahl in einem Drama aus der Natur der Handlung bestimmen.

Wahrscheinlich ist es, daß die Aufzüge zufälliger Weise entstanden sind. Wenn es wahr ist, daß die dramatischen Schauspiele ursprünglich nur aus Chören bestanden, und daß nachher eine Handlung zwischen die

Chöre

Chöre ist eingeführt worden, wie Aristoteles und fast alle Alten versichern; so hat man die Chöre als das Wesentliche, die Handlung als das Zufällige bey diesen Spielen angesehen, und deßwegen alles, was zwischen den Chören gesprochen wird, Episodien genennt (*). Darinn muß also der Ursprung, das Drama in verschiedene Aufzüge abzutheilen, gesucht werden.

Wiewol nun dieser Umstand nur vom Trauerspiele ausdrücklich berichtet wird, so ist er doch vermuthlich auch vom Lustspiel wahr, in welchem ursprünglich auch Chöre gewesen, die nachher abgeschafft worden sind, weil man bemerkt hat, daß die Zuschauer, denen die Unterbrechung zu lange dauerte, währendem Chor davon gegangen. Nach Abschaffung der Chöre wurde eine bloße Zwischenzeit zwischen den Aufzügen gelassen, welche aber endlich auch abgeschaffet worden, so daß in den lateinischen Lustspielen die Aufzüge ganz aneinander hangen, und oft sehr schwer von einander zu unterscheiden sind.

Diesem nach wäre es vergeblich, in der Natur der Sache einen Grund für die Regel des Horaz zu suchen:

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult, & spectata reponi.

Man kann bey mehrern Gelegenheiten merken, daß die Alten dasjenige, was die ersten Erfinder blos zufälliger Weise für gut gefunden, zu einer nothwendigen Regel gemacht

(*) S. §. 11, Episode.

gemacht haben. Alle dramatische Stücke der Alten sind offenbar in fünf Aufzügen. Im Trauerspiel ist allemal eine Zwischenzeit von einem zum andern; nur im lateinischen Lustspiel fehlt sie bisweilen. Diese Zwischenzeit wurde durch den Gesang des Chors angefüllt; im Lustspiel wurde anfänglich darinn getanzt, welches doch nicht allezeit geschehen ist.

Darinn aber unterscheidet sich der Gebrauch der Alten von dem heutigen, daß jene die Handlung in dem Zwischenraum nicht so weit fortrücken ließen, als die Neuern zu thun gewohnt sind. Denn gemeiniglich wird im alten Drama, bey jedem neuen Aufzug, die Handlung da fortgesetzt, wo sie am Ende des vorigen gelassen worden. Es giebt Trauerspiele, die offenbar nur aus einem Aufzug bestehen würden, wenn man die Chöre daraus wegließe. Die Neuern lassen vieles in dieser Zeit hinter der Bühne geschehen (*).

Die Gewohnheit, das Drama in fünf oder in drey Aufzüge einzutheilen, beyseits gesetzet, so läßt sich noch verschiedenes über die Nothwendigkeit oder den Nutzen der Aufzüge anführen.

Erst=

(*) Man findet doch auch Beyspiele bey den Alten, daß die Handlung zwischen zwey Aufzügen hinter der Bühne fortgeht. Z. B. In den **um Schutz flehenden** des **Euripides** versammelt Theseus zwischen dem 2ten und 3ten Aufzug das athenienſische Volk, und dieses faßt den Schluß, die Thebaner zu bekriegen, falls sie die Leichname der erschlagenen Argiver nicht wollten zum Begräbniß verabfolgen lassen.

Erstlich ist zu überlegen, ob es nicht für den Zuschauer etwas ermüdend seyn würde, eine so lange Vorstellung ununterbrochen anzusehen. Da es höchst wichtig ist, daß seine Aufmerksamkeit keinen Augenblick schlaff werde, so muß man auch äußerliche Mittel anwenden, sie in der Lebhaftigkeit zu unterhalten. Dieses scheinet eine kleine Unterbrechung zu thun. Dazu kömmt noch, daß jeder Zwischenraum, insonderheit, wenn der Aufzug in einer Verwicklung zu Ende geht, eine Aufhaltung macht, und also die Aufmerksamkeit reizet.

Hiernächst ist es dem Zweck des Schauspiel gemäß, daß der Zuschauer bisweilen Zeit hat, sowol das Vorhergehende in eine Hauptvorstellung zusammen zu fassen, als über einzele Theile desselben nachzudenken, wozu ihm die Zwischenzeit Gelegenheit giebt. In der griechischen Tragödie war ihm der Chor zu beyden Absichten behülflich; und es ist offenbar, daß die meisten griechischen Chöre aus diesem Gesichtspunkte verfertiget worden. Sie sind Ruhepunkte, wo die gemachten Eindrücke sich etwas setzen und befestigen können. Es ist deßwegen sehr übel gethan, wenn die Zwischenzeit mit solchen Vorstellungen des Tanzes oder der Musik besetzt wird, die diese hindern (*).

Ein

(*) S. folgenden §. Zwischenzeit. — Das Orchester unserer Nationalschaubühne ist doch meistentheils besorgt, entweder mit der erhaltenen Empfindung zu harmoniren, oder das Herz für den künftigen Aufzug vorzubereiten.

Ein solcher Abschnitt kann auch in gewissen Fällen für die Handlung nothwendig werden. Es trifft sich oft, daß der Dichter nur eine Person muß auftreten lassen, die nicht anders, als allein erscheinen kann. Diesem Umstande zu gefallen muß bisweilen eine Unterbrechung veranstaltet werden, oder eine Person, die allein auf der Schaubühne geblieben ist, muß nothwendig, ehe die Handlung weiter kann fortgesetzt werden, weggehen; z. B. einige Erkundigung einzuziehen: alsdenn entsteht nothwendig ein Zwischenraum. Bisweilen beruhet der Fortgang der Handlung auf Sachen, die auf der Bühne gar nicht können vorgestellt werden: alsdenn ist die Abbrechung gänzlich nothwendig. Z. B. der Ausgang des Trauerspiels, die sieben Helden von Theben, beruhet auf dem Streit der beyden Brüder; nachdem alles dazu fertig ist, muß die Handlung nothwendig still stehen, bis dieser Streit, der auf der Bühne nicht konnte vorgestellt werden, vorbey ist. Wenn der Dichter diesen Raum, wie in einigen neuen Schauspielen geschieht, blos mit Reden über allgemeine Moralen, oder locos communes anfüllen wollte, so würde er langweilig werden.

Aus diesen Betrachtungen muß die Eintheilung der Aufzüge hergeleitet werden. Die Handlung muß allemal so abgebrochen werden, daß die Aufhaltung einen der erwähnten Umstände zum Grund hat.

Von der willkührlichen Regel und Gewohnheit einiger Neuern, daß alle Aufzüge ohngefähr gleich lang seyn

sollen, weiß die Natur nichts, und die Alten haben nicht daran gedacht. Sie haben sehr kurze und sehr lange Aufzüge in einem Gedichte.

Wiewol die Anzahl der fünf Aufzüge bey den Alten beständig angetroffen wird; so ist doch eine geringere Zahl kein Fehler wider irgend eine gegründete Regel.

§. 47.

Von der Zwischenzeit.

Darunter verstehen wir die Zeit, die im Drama zwischen zwey Aufzügen verstreicht, und während welcher der Zuschauer nichts von der Handlung sieht. Es würde für einen großen Fehler gehalten werden, wenn zwischen zwey Auftritten eine Lücke oder Zwischenzeit bliebe (*). Darum ist es eine durchgehends angenommene Regel, daß während einem Aufzug die Schaubühne nie soll leer gelassen werden; hingegen bleibet sie zwischen zwey Aufzügen allemal eine Zeitlang leer.

In den griechischen Schauspielen, wie wir kurz vorher sagten, geschah dieses nicht; die Zwischenzeit, in der die Handlung wirklich still stund, war von dem Chor ausgefüllt, und dieser unterhielt den Zuschauer mit Gegenständen, die zur Handlung gehörten. Beym neuen Aufzug wurde die Handlung gerade da fortgesetzt, wo sie am Ende des vorhergehenden geblieben war, und der Zuschauer durfte sich den Zwang nicht anthun, sich einzubilden,

(*) S. Art. Lücke.

bilden, daß zwischen dem Schluß des vorhergehenden und dem Anfang des neuen Aufzuges eine beträchtlichere Zeit verflossen sey, als wirklich geschieht. Vielweniger wurde diese Zwischenzeit von dem Dichter zu einem Theil der Handlung hinter dem Vorhang angewendet (*).

Die beträchtlichen Zwischenzeiten, die sich die neuern Dichter nicht selten erlauben, geben ihnen zwar die Bequemlichkeit, manches hinter dem Vorhang geschehen zu lassen, wodurch die Vorstellung selbst sehr abgekürzt wird. Aber selten geschieht es mit Vortheil für das Ganze. Währender Zwischenzeit beschäftiget sich der Zuschauer meistentheils mit ganz fremden, das Schauspiel gar nicht betreffenden Gegenständen, und dieses kann nicht wol ohne Schaden der Wirkung geschehen. Geschieht inzwischen etwas wichtiges in der Handlung selbst, so hört man beym Anfang des neuen Aufzuges die Sache erzählen, die man lieber gesehen hätte, oder man muß gar erst aus dem, was itzt geschieht, errathen, was in der Zwischenzeit vorgefallen ist.

Es scheinet demnach, daß auch in diesem Stücke die Einrichtung des griechischen Schauspiels der unsrigen vorzuziehen sey. Die Schaubühne wurde nicht nur nie leer, sondern man sah auch zwischen zwey Handlungen, wenigstens im Trauerspiel, nichts fremdes; und so wurde der Zuschauer in einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit auf die Handlung unterhalten.

Die

(*) S. den vorhergehenden §. Aufzug.

Die ungeschickteste Anwendung der Zwischenzeit aber geschah ehedem durch die Zwischenspiele oder Intermezzi, die eine besondere, die Haupthandlung gar nicht angehende, meistens possirliche Handlung vorstellten. — Aber nicht viel besser sind in unsern Opern die Ballette zwischen den Aufzügen.

§. 48.

Von dem Auftritt.

Auftritt ist der Theil der dramatischen Handlung, der ununterbrochen von denselben Personen behandelt wird. Ein Auftritt ist zu Ende, und ein neuer fängt an, sobald eine Person von der Bühne geht, oder zu den gegenwärtigen noch eine hinzukömmt (*). Daß in den dramatischen Werken alter und neuer Dichter die Handlung in Auftritte abgetheilt wird, und jedem die Namen der darinn erscheinenden Personen voranstehen, ist eine Mode der Zeit, und hat weiter nichts auf sich.

Die Anzahl der Auftritte in einem Aufzug oder in dem ganzen Stück, ihre Länge, die Anzahl der Personen — diese Punkte sind keiner andern Regel unterworfen, als der allgemeinen Regel der ganzen Handlung, daß keine Person ohne hinreichenden, in der Handlung liegenden Grund weder weggehen, noch auftreten soll; und daß vom Anfange eines Aufzuges bis ans Ende die Bühne niemals leer seyn, sondern jeder Auftritt mit dem folgenden in enger Verbindung stehen soll.

Bey-

(*) Obwol auch dieß nicht genau bestimmt wird, und vielmehr der Willkühr des Dichters zu überlassen ist.

Beydes erfodert die Natur der Sache; doch werden diese Regeln, so wie alle andere, vielfältig übertreten. In den englischen Komödien kömmt dieses besonders oft vor, daß zwey Personen abtreten und die Bühne leer lassen, zwey andere hierauf eintreten, die von ganz andern Sachen reden (*); so daß man lange nicht weiß, wie diese hieher kommen, oder in was für Verbindung sie mit den vorigen stehen. Die Gewohnheit macht alles erträglich, und zuletzt läßt sich für jeden Fehler eine Entschuldigung finden. Gewiß aber ist es, daß dergleichen nicht zusammenhängende Auftritte die Aufmerksamkeit zerstreuen, und daher wirkliche Fehler sind.

Aus allzu ängstlicher Beobachtung des Zusammenhanges begehen die französischen und deutschen Dichter einen andern Fehler, der wirklich anstößig ist. Sie lassen oft die Ankunft einer neuen Person förmlich ankündigen, wo es gar nicht nöthig wäre; als ob sie befürchteten, man würde den neu auftretenden nicht gewahr werden, oder nicht kennen. Dieses Mißtrauen in die Aufmerksamkeit des Zuschauers beleidiget ihn. Es kann freylich Fälle geben, wo die Ankündigung nöthig ist; aber sie wird gar zu oft ohne Noth gebraucht.

Eine wichtigere Anmerkung ist die, daß die doppelten Auftritte, da zweyerley handelnde Personen einander nicht gewahr werden, oder da jede Parthie für sich han-

(*) Auch wir Deutsche begehen gar oft diesen Fehler mit den Engländern.

delt, als wenn die andere sie noch nicht bemerket hätte, mit der größten Behutsamkeit anzubringen sind. Insgemein sind sie abgeschmackt; unsere Schaubühnen sind dazu viel zu klein. Die Alten hatten weit größere Bühnen, da giengen die doppelten Auftritte vollkommen an, und waren bisweilen sehr lustig, wovon Plautus in dem zweyten Auftritt des zweyten Aufzugs im **Pänulus** ein gutes Beyspiel giebt.

Stumme Auftritte, wo gar nichts, oder sehr wenig Worte gesprochen werden, sind nicht im Gebrauch, könnten aber bey gewissen Gelegenheiten sehr gute Wirkung thun, wenn nur der Dichter sich auf die Geschicklichkeit der Schauspieler verlassen könnte. In der Oper wären sie leichter zu behandeln, weil die Musik der stummen Handlung zu Hülfe käme (*).

§. 49.

Von dem Monolog im Schauspiel.

Wenn in einem Auftritt nur eine Person erscheint, welche laut mit sich selbst spricht, so nennt man dieses Selbstgespräch nach dem Griechischen **Monolog.**

Man findet sehr wenig dramatische Stücke, wo nicht dergleichen Auftritte vorkommen. Man hat aber wol bemerkt, daß sie meistentheils wider die Wahrscheinlichkeit sind;

(*) Von der besondern Gattung der Auftritte mit den höchsten Leidenschaften S. §. 53. von der Schreibart des Dichters.

sind; indem es überaus selten ist, daß ein Mensch mit sich selbst laut spricht. Indessen erfodert es bisweilen die Nothwendigkeit, daß der Dichter den Zuschauer von gewissen geheimen Gedanken und Anschlägen der Personen unterrichtet, welches er auf keinerley Weise thun kann, wenn er sie nicht laut mit sich selbst sprechen läßt. Oft macht es auch dem Zuschauer ein besonders Vergnügen, einen Menschen zu sehen, der, weil er sich allein glaubt, den ganzen Grund seines Herzens ausschüttet, und seine geheimste Gedanken an den Tag bringt.

Es ist also unstreitig, daß das Selbstgespräch der dramatischen Dichtkunst nicht müsse untersagt werden, weil es nothwendig und weil es angenehm ist. Aber der Dichter muß sich hüten, die Wahrscheinlichkeit nicht allzusehr zu beleidigen, sonst geht das Vergnügen verloren.

Die Alten hatten in ihren Sitten etwas, das ihnen den Gebrauch des Selbstgespräches natürlich machte. Es war gewöhnlich bey ihnen, daß Personen in wichtigen, besonders traurigen Angelegenheiten des Herzens ihre Gedanken der Luft und den Sternen laut vortrugen.

Um diese Auftritte so natürlich zu machen, als möglich ist, muß sowol der Dichter als der Schauspieler das Seinige dazu beytragen. Der erstere muß sie niemal anbringen, als wo es, so viel möglich, natürlich oder unumgänglich nothwendig ist. Natürlicher Weise spricht der Mensch laut mit sich selbst in starken Affekten, da er sich selbst vergißt, oder da, wo er in sehr wichtigen Angele-

genheiten keinen Menschen hat, dem er sich anvertrauen könnte. Es ist eine sehr natürliche Neigung aller Menschen, daß sie gerne von dem reden, was ihr Herz ganz einnimmt. Sie suchen auch sogar gegen ihr Interesse Gelegenheit, davon zu sprechen, und auch da, wo dieses wirklich gefährlich wird, können sie sich nicht enthalten, wenigstens von weitem etwas davon merken zu lassen. In dergleichen Umständen kann der Dichter ohne Bedenken sie allein reden lassen. Wenn er dabey noch die Vorsichtigkeit gebraucht, dem Zuschauer die beschriebene Gemüthsverfassung der handelnden Person deutlich zu erkennen zu geben, so wird kein Mensch sich am Selbstgespräch stoßen.

Ferner wird das Alleinsprechen natürlich in großen Zerstreuungen des Geistes, wenn der Mensch sich in seinen Gedanken so sehr vertieft hat, daß er ganz vergißt, ob er allein, oder in Gesellschaft sey. In diesem Fall ist das Alleinsprechen auch ohne großen Affekt natürlich, und kann auch im Lustspiel angebracht werden.

Außer diesen beyden Fällen wollte ich dem Dichter nicht rathen, solche Auftritte anzubringen (*).

§. 50.

(*) Der Schauspieler kann das meiste dazu beytragen, dieselben natürlich zu machen. Er muß die Manieren, die Sprache und das ganze Wesen entweder einer unter drückenden Affekten liegenden, oder einer in Gedanken vertieften Person annehmen. Wenn er sich aber zur Schau hinstellt, um recht merken zu lassen, daß er des Zuschauers wegen redet, so verdirbt er alles. Er muß in allen Stücken so handeln, als wenn er allein wäre.

§. 50.

Von der Scene, oder dem Ort zur Vorstellung der Handlung.

Wir nehmen hier das Wort, Scene, nicht in der abgeleiteten Bedeutung für einen einzelen Theil des Drama, den man sonst Auftritt nennt; sondern verstehen dadurch den Ort, wo die Handlung des Schauspiels vorfällt.

In diesem Sinne hat das Wort eine weitere oder engere Bedeutung, da es entweder das Land und den Ort, oder insbesondere den Platz anzeiget; nämlich, ob die Handlung unter freyem Himmel auf einem öffentlichen Platz, oder in einem Hause vorgeht. Wir wollen jenes die allgemeine, dieses die besondere Scene nennen.

α.) Im Trauerspiel, das seinen Stoff meistentheils aus der Geschichte nimmt, ist die allgemeine Scene schon durch den Inhalt des Stücks bestimmt. Die Komödie aber, deren Inhalt erdichtet ist, oder die doch meistentheils erdichtete Personen wählet, trifft auch eine Wahl über die allgemeine Scene. Sie ist nicht gleichgültig; denn auch hier muß nicht nur die Wahrscheinlichkeit beobachtet werden, daß die Sitten der Personen, und das, was geschieht, dem Ort angemessen sind; sondern auch zur Täuschung und zur Wirkung des Stücks kann die Scene das ihrige beytragen.

Verschiedene Dichter lassen die allgemeine Scene der Komödie völlig unbestimmt, und der Zuschauer hat die

Wahl, in welches Land und in welche Stadt er sich in der Einbildung versetzen wolle.

Dieß scheint mir ein Mangel zu seyn. Wer ein Mährchen oder eine Parabel erzählt, hat eben nicht nöthig zu sagen, wo man sich die Sache, die sich nirgend zugetragen hat, als geschehen vorstellen soll. Aber die Komödie kann uns schon durch den Ort, wo sie vorgefallen ist, zum voraus interessiren; besonders wenn wir den Ort kennen, oder ihn zu kennen wünschten; und wenn uns die dort herrschenden Sitten schon bekannt sind: so kann die Uebereinstimmung dessen, was wir in der Vorstellung sehen, mit dem, was wir bereits wissen, viel zur Wahrscheinlichkeit beytragen. Wenn die Komödie nicht blos belustigen, oder nicht blos allgemeine, allen Menschen gleich nöthige Lehren geben, sondern auf die besondern Sitten der Zuhörer Einfluß haben soll; so muß die Scene nicht in fremde Länder verlegt, sondern in der Nähe genommen werden.

β.) Aber eine genauere Ueberlegung erfodert die Wahl der besondern Scene, und die Sache verdienet hier die Anregung um so mehr, da nicht selten beträchtliche Unschicklichkeiten über diesen Punkt vorfallen.

Ich sehe zwar wol, daß man wegen der großen Schwierigkeit der Sache nicht alles so genau nehmen kann; doch kann ich, so nachgebend ich auch mir zu seyn vornehme, mich nicht enthalten, etwas widriges und unnatürliches dabey zu empfinden, wenn ich sehe, daß ein

Vor=

Vorzimmer, oder ein Flur des Hauses, der ein allgemeiner Durchgang für Bediente und Fremde ist, bisweilen zu geheimen Berathschlagungen gebraucht wird; oder wenn in einem Privathause so mancherley Personen, die dahin nicht gehören, durcheinander laufen, oder sich so begegnen, wie nur auf öffentlichen Plätzen gewöhnlich ist.

Wir wollen von dem Wesentlichen des Drama nur so viel anführen, als nöthig ist, um das, was zu der Wahl der besondern Scenen gehöret, zu beurtheilen.

Ich glaube guten Grund zu haben, aus der Beschaffenheit der griechischen Trauerspiele zu schließen, daß ihre Verfasser sich zur Hauptmaxime gemacht haben, eine bekannte, wichtige Handlung, so wie sie an einem bestimmten Ort hat vorfallen können, auf eine dem Zweck ihres Trauerspiels gemäße Weise zu schildern. — Nach der allgemeinen Wahl der Materie scheinet ihre erste Sorge auf die Wahl einer schicklichen Scene gerichtet gewesen zu seyn; da sie es für ein Grundgesetz hielten, diese Scene durchaus unverändert beyzubehalten, konnte ihnen nicht einfallen, etwas vorzustellen, oder dem Zuschauer etwas von der Handlung sehen zu lassen, das an einem andern Orte vorgefallen war. Gehörte etwas, das außerhalb dieser einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig mit zur Handlung, so wußten sie die Erzählung oder die bloße Erwähnung desselben, wenn diese schon hinlänglich war, den auf der Scene erscheinenden Personen auf eine schickliche Weise in den

Mund zu legen. Nun gieng also ihre Hauptbemühung darauf, wie sie diese einzige unveränderliche Scene, die gleichsam der Pol war, nach welchem sie ihre Fahrt einrichteten, würdig anfüllen könnten. Daß sie Genie genug dazu gehabt haben, liegt am Tage.

Hingegen kömmt es mir vor, daß die Neuern nach einer andern Grundmaxime verfahren. Nicht die besondere Scene ist der Pol, der ihren Lauf leitet; sondern die Handlung, die Charaktere, und überhaupt das, was sie vorzustellen sich schon vorgenommen haben. Nach diesem Bedürfniß muß die Scene, so oft es nöthig ist, sich verändern. Wir haben sogar Stücke, die keine Haupthandlung haben, wo der Dichter sich zur Grundmaxime gemacht hat, um den Charakter seiner Hauptperson recht zu schildern, aus seinen Thaten von mehrern Jahren das herauszusuchen, was zu der Schilderung dienet (*). Kurz, bey den meisten Neuern hat die Betrachtung der Scenen gar keinen Einfluß auf die Wahl des Besondern in der Materie, sondern diese ziehet die Scenen nach sich; da bey den Alten die Scene jenes nach sich zog.

Es ist hier der Ort nicht, zu untersuchen, welche von diesen beyden Arten die beßte sey. Nur im Vorbeygange bemerken wir, daß die letztere für die Gemächlichkeit des Dichters bequemer, als jene sey, und daß sie auch

(*) Hievon haben wir eine Probe an dem Stück: Göz von Berlichingen. Man muß aber dergleichen Stücke nicht als Muster der Tragödie ansehen; sonst geht der wahre Geschmack dieser Kunst bey uns gänzlich verloren.

auch weniger Erfindungskraft erfodere. Denn es ist ungleich leichter, aus der Geschichte eines Menschen das herauszusuchen, was seinen Charakter ins Licht setzet; oder wenn es die Geschichte nicht darbietet, etwas in dieser Absicht zu erdenken, wenn man durch die Scene nicht gebunden wird; als solche Sachen gerade für diese schon bestimmte Scene, die für die ganze Handlung dieselbe bleibet, auszudenken.

Dieses beyseite gesetzt, merken wir hier nur so viel an, daß die Behandlung, nach der Maxime der Neuern, die beständige Veränderung der Scene nothwendig mache. Wird dieses gehörig beobachtet, so ist alsdenn der Dichter, sobald man nur die Grundmaxime seines Verfahrens gut geheißen hat, (und sie ist wirklich als eine besondere Art gar nicht zu verwerfen,) nicht mehr zu tadeln (*).

Wiewol diese Beobachtungen aus der verschiedenen Art, wie die Alten und Neuern die Tragödie behandeln, gezo-

(*) Aber jene Behandlungsart kann man auf keine Weise zugeben, welche sich eigentlich an gar kein Grundgesetz mehr bindet; wo weder die Scene, noch die Natur der Handlung, noch die Charaktere die Wahl des Einzelen bestimmen; wo der Dichter aufhört, Zeit und Ort in Betrachtung zu ziehen, und von der Handlung alles annimmt, wie es ihm gefällt, ohne einige Rücksicht auf die natürlichsten Grundsätze des Drama.

Diejenigen, die den Dichter gern von gar allen Banden befreyen, und seiner Einbildungskraft völlig freyen Lauf lassen möchten, (— und diese Ketzerey reißt bey uns immer mehr ein) bedenken nicht, daß dadurch zuletzt alle Kunst aufgehoben wird, und daß man in den Künsten und Wissenschaften, statt vorwärts zu gehen, immer mehr rückwärts geht.

gezogen sind, so ist es leicht, alles auch auf die Komödie anzuwenden. Man wird überhaupt daraus abnehmen, daß der Dichter sich schlechterdings nach der Scene zu richten habe, es sey nun, daß er sie unveränderlich durch die ganze Handlung beybehält, oder vielfältig abändert. Dieses schließt denn freylich manchen Einfall, den er bey Ausarbeitung seines Stückes hat, als unbrauchbar aus, so gut er sonst auch seyn möchte.

Aber eben darum, weil er Dichter ist, fodert man von ihm, daß er anstatt des hier unschicklichen, was ihm eingefallen ist, etwas eben so gutes, das sich zugleich für diesen Ort schicket, zu erfinden wisse.

§. 51.

Von der dramatischen Ankündigung.

Es trägt sehr viel zur guten Wirkung eines Werks bey, wenn man gleich vom Anfang einige Hauptbegriffe gefaßt hat, welche die Aufmerksamkeit durch das ganze Werk hindurch lenken und unterhalten. In dramatischen Stücken kann diese vortheilhafte Lage des Geistes durch eine geschickte Ankündigung des Inhalts — wie es auch in der Epopöe geschieht — hervorgebracht werden. Dadurch wird der Aufmerksamkeit die gehörige Spannung gegeben, und sie wird zugleich dahin, wo es die Absicht des Dichters erfodert, gerichtet.

Die dramatische Ankündigung hat viele Schwierigkeiten. Da der Dichter nicht selbst spricht, und es unnatür-

natürlich wäre, einer handelnden Person die Ankündigung geradezu in den Mund zu legen, so muß sie durch Umwege geschehen. Dazu kömmt noch, daß man gar bald zu viel von der Sache entdeckt, deren Ungewißheit den Zuschauer in beständiger Erwartung erhalten muß.

Plautus, der, wie in manchem andern Stücke, also auch hier, sich an keine Regel band, hat ohne Umschweif durch seine Prologen die Ankündigung gemacht. Die meisten Dichter aber haben diese Art, weil sie außer der Handlung liegt, nicht ohne Grund verworfen; nur die englische Bühne hat die Prologen beybehalten.

Die Griechen, so wie die meisten Neuern, haben den Inhalt der Handlung durch den Anfang derselben anzukündigen gesucht. Sophokles ist darinn am glücklichsten gewesen; dem Euripides aber hat es damit selten geglückt. Die Sache hat in der That große Schwierigkeit. Denn da natürlicher Weise keine der handelnden Personen vorher sehen kann, was für eine Wendung, viel weniger was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden; so können sie die Handlung auch nicht bestimmt ankündigen. Hier ist sie eine noch zufällige künftige Sache, da sie in der epischen Ankündigung als eine schon vergangene Sache erscheint.

Es kann also im Drama weiter nichts angekündiget werden, als die Veranlassung und der Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, nebst einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges. Dabey kann jeder die Schwierigkeit

keit der Sache empfinden. — Die meisten Neuern behandeln die Ankündigung so schlecht, daß man lange in Verwirrung und Ungewißheit über die Veranlassung und über die Natur der Handlung bleibt.

Im Trauerspiel sollte man aus den ersten Reden der Personen sogleich erkennen, daß man am Anfang einer wichtigen Handlung ist, deren Ausgang zwar ungewiß ist, aber, von welcher Seite er kommen möge, merkwürdig seyn muß. Je genauer die Verwicklung der Sachen, die Schwierigkeiten und Gefahren, die der Fortgang der Handlung heranbringen wird, durch die Ankündigung erkannt werden, je gewisser wird die Aufmerksamkeit gereizt. Auch ist es sehr wichtig, daß dem Zuschauer durch die Ankündigung gleich die Hauptpersonen von einer interessanten Seite vorgestellt werden. Man kann den Anfang des Oedipus in Theben von Sophokles, als ein vollkommenes Muster der Ankündigung anpreisen.

§. 52.

Auflösung der dramatischen Verwicklung. (*)

Dadurch verstehen wir die Hauptauflösung, wodurch das ganze Stück sein Ende erreicht. Sie wird auch nach einem griechischen Worte Katastrophe genennt (**).

Wie

(*) Wir haben zwar §. 9. in der allgemeinen Theorie der Epopöe und des Drama etwas von der Auflösung des Knotens gesagt; aber da dieß zu allgemein und für den dramatischen Dichter, der sich dießfalls oft übersieht, nicht hinreichend ist, haben wir hier von dieser Sache einen besondern Unterricht hinzugefügt.

(**) Catastrophe, conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. *Scalig. Poet.* L. I. c. 9.

Wie eine Berathschlagung, wenn sie ordentlich vollendet wird, einen Entschluß hervorbringt; so hat jede Handlung einen Erfolg, nämlich es wird etwas bewirkt, das alle weitere Bemühung und Unternehmung über die Sache unmöglich macht. Ein Friedensschluß hebt auf einmal alle Unternehmungen des Krieges auf; und die Ankunft an dem Orte, wohin die Reise gerichtet war, endiget dieselbe.

In verwickelten Handlungen, wie die dramatischen sind, finden sich entweder Hindernisse und Schwierigkeiten, die sich dem Erfolg entgegen stellen; oder es zeiget sich in dem Charakter der Hauptpersonen etwas, wodurch eine merkwürdige Veränderung in ihren Glücksumständen entstehen muß; wobey sich aber so viel Schwierigkeiten zeigen, daß man begierig wird, den Ausgang der Sache zu erfahren.

Dasjenige, was diesen Ausgang oder jenen Erfolg bestimmt und auch begreiflich macht, ist eigentlich die Auflösung der Handlung. So ist im **Oedipus in Theben** des **Sophokles** die völlige Entdeckung, daß jener der Sohn und Mörder des Lajus sey, die Auflösung der Handlung; denn dadurch wird der Erfolg bestimmt, daß Oedipus den Thron verläßt, und sich selbst verbannt, wodurch die ganze Sache ihr völliges Ende erreicht; — und so ist in **Addisons Kato** der Selbstmord dieses Helden die Auflösung, wodurch der Ausgang der Sache bestimmt, und die ganze Handlung völlig geendiget wird.

Die Auflösung ist vollkommen, wenn sie natürlich und vollständig ist, auch zu rechter Zeit geschieht.

α.) Natürlich ist sie, wenn sie nicht nur aus der Handlung selbst entsteht, sondern so, daß nichts übertriebenes, nichts unwahrscheinliches in den Ursachen ist, wodurch sie bewirkt wird. Der Charakter des Kato macht seinen Entschluß sehr natürlich; eben so natürlich ist die so oft vorkommende Auflösung in Komödien, da ein Vater seinem Sohn aus Zärtlichkeit nachgiebt, und in etwas williget, was er zu hintertreiben gesucht hat; — daß ein listiger Mann, wie Ulysses, aller Hindernisse ungeachtet zu seinem Zweck kömmt; — daß eine tollkühne Unternehmung zuletzt etwas hervorbringt, das einen unglücklichen Ausgang bewirkt. Es kömmt hiebey darauf an, daß der Dichter eine große Kenntniß des Menschen und menschlicher Zufälle habe, daß er keine Wirkung zeige, deren Ursache nicht hinlänglich dazu wäre; daß er keinen Zufall heran bringe, der dem natürlichen Lauf der menschlichen Dinge nicht angemessen sey.

Es ist aber nicht genug, daß er selbst die Möglichkeit der Sache nach dem ordentlichen Lauf der physischen oder sittlichen Natur begreife; auch der Zuschauer muß ihn begreifen. Deßwegen muß der Dichter bisweilen schon von weitem gewisse Sachen einfließen lassen, die hernach bey der Auflösung alles begreiflicher machen. Dieses nennet man die Auflösung vorbereiten.

Wie in der Natur kein Sprung statt hat, so muß auch der Dichter bey seinen Auflösungen keinen machen. Läßt er eine Passion oder eine Unternehmung, für die kein guter Ausweg vorzusehen war, plötzlich einen solchen finden, so geschehe es so, daß aus der Lage der Sachen erst nach dem Erfolg begreiflich werde, wie die Sachen haben kommen können.

Es giebt bisweilen Auflösungen, die ans Unnatürliche gränzen, und eben deßwegen sehr schön werden, weil das, was unmöglich geschienen hat, desto lebhaftere Eindrücke macht, wenn man es wirklich und aus begreiflichen Ursachen bewirkt findet. So scheinet es unnatürlich, daß ein Mensch plötzlich seine Sinnesart ändere, daß er aus einem Bösewicht ein rechtschaffener Mann, aus einem Tyrannen ein billiger und gütiger Regent werde. Dennoch finden sich wirkliche Veränderungen dieser Art in der Natur. So hätte es angehen können, daß Korneille seinem Trauerspiel Rodogüne durch eine andere Auflösung einen guten Ausgang gegeben hätte. Er hätte die Bosheit und Rachgier der Kleopatra auf den höchsten Gipfel kommen lassen: dann hätte sie durch eine Rückkehr auf die mütterliche Zärtlichkeit erst über ihr Vorhaben gestutzt; dieses hätte sie zu einigem Nachdenken über ihre ungeheure Bosheit, und endlich gar zur Reue gebracht. Dergleichen Fälle sind in der Natur vorhanden (*).

Es

(*) S. Auflösung des dramatischen Knotens.

Es verdienet noch angemerkt zu werden, daß die Alten verschiedentlich Auflösungen gefunden haben, die zu ihrer Zeit natürlich waren, die es itzt nicht mehr seyn würden. Plautus und Terenz finden oft die Auflösung dadurch, daß ein längst vergessener oder für todt gehaltener Mensch plötzlich wieder erscheint; daß ein Vater sein Kind erkennet, das er längst vergessen hatte. Dergleichen Auflösungen sind zwar noch itzt möglich; sie müssen aber, um wahrscheinlich zu seyn, mit mehr Vorsicht behandelt werden, als jene Alten nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Aussetzung der Kinder, durch die Sklaverey, in welche man durch den Krieg oder Menschenraub fallen konnte, durch die wenigere Verbindung der Völker untereinander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlohrnen Person nachzufragen, viel natürlicher waren, als sie itzo sind (*).

β.) Zur vollkommenen Auflösung gehört auch die Vollständigkeit, die darinn besteht, daß unsre ganze Erwartung von der Sache befriediget, und das Ende der Handlung so erreicht wird, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß sich die einzeln Personen, die Vorfälle, die in der Handlung aufstoßen, als so viel Linien vorstellen, die entweder gerade oder krumm sich zuletzt in einen einzigen Punkt vereinigen; keine muß abgebro-

(*) Die unnatürlichsten Auflösungen sind die, welche man Maschinen nennt. S. §. von den Maschinen.

gebrochen werden, oder sich verlieren, noch auf einen andern, als den allgemeinen Gesichtspunkt hingehen. Die Charaktere müssen völlig entwickelt seyn, daß der Zuschauer nichts mehr davon zu wissen verlanget; die verschiedenen Unternehmungen müssen ihr Ende so erreichen, daß die Fortsetzung derselben unmöglich wird, und das Schicksal der Personen muß durch die Auflösung völlig bestimmt werden, daß keine Frage mehr darüber entstehen kann.

Plautus hat verschiedentlich gegen diese Vollständigkeit der Auflösung gefehlt. So hat sein Stück: Mostellaria, eine so unvollständige Auflösung, daß das Ende davon ganz abgeschmackt wird.

Es ist zwar eben nicht nöthig, wie einige meynen, daß die Auflösung zuletzt alle Personen auf die Bühne vereiniget; genug, wenn dieselbe nur alle weitere Unternehmung hemmt, und unsere Erwartung über die Personen befriediget, sie seyn zugegen oder nicht.

2.) Endlich muß die Auflösung zu rechter Zeit geschehen, nämlich, wenn unsere Erwartung auf das höchste gekommen ist. Nicht eher, weil sie sonst nicht Reizung genug hat; daher bisweilen eine Aufhaltung nothwendig ist (*): nicht später, damit die Lebhaftigkeit der Erwartung nicht wieder abnimmt. Beydes ist sehr wichtig, weil die Lebhaftigkeit der Vorstellungen bey der

(*) S. Art. Aufhaltung.

Auflösung die stärksten Eindrücke im Gemüthe zurücklaßt (*).

Will man gegen die Wichtigkeit dieser Regeln einwenden, daß viele Stücke sehr gefallen, darinn diese Vorschriften nicht beobachtet sind; so kann man für allemal dieß zur Antwort nehmen, daß jene Stücke noch mehr gefallen würden, wenn dabey auch noch diese Regeln wären beobachtet worden.

§. 53.

Schreibart des Dramatikers.

Es ist sehr wichtig, daß der Schauspieldichter bey Verfertigung seines Stückes keinen Augenblick vergesse, daß sein Werk nicht zum Lesen geschrieben sey, sondern bloße Reden für solche Personen enthalte, die als handelnde Personen auf die Schaubühne treten. Diese Vorstellung muß einen bestimmten Einfluß auf sein Werk haben. Hat sie es nicht, so kann er vielleicht ein schönes Gespräch schreiben; aber ein vollkommenes Drama wird er nicht zu Stande bringen. In der That findet man, daß in dramatischen Stücken manches beym Lesen sehr gut gefällt, das auf der Bühne schlechte Wirkung thut; und daß bisweilen die einfachsten Dinge, die im Lesen beynahe übersehen werden, auf der Bühne von großer Schönheit sind. Die Ursache hievon ist, weil das Drama, in so weit der Dichter es verfertiget, nur ein Theil der Sache ist;

(*) S. §. 10. Vom epischen und dramatischen Ausgang.

ist; die Handlung der Personen, und was dazu gehört, machen den andern Theil davon aus.

Nur ein sehr erfahrner Schauspieler wäre im Stande, dem Dichter zu sagen, was er sowol überhaupt, als in besondern Stellen, aus Rücksicht auf die Aufführung seines Stücks, in Acht zu nehmen habe. Wir können hievon nur unvollkommene Winke geben.

Ueberhaupt erfodert die Schaubühne eine ganz eigene, nur für sie abgepaßte Schreibart, die genau in dem Ton einer Person, die in einer Handlung begriffen ist, gestimmt seyn muß. Euripides konnte nicht wie Demosthenes, und Terenz nicht wie Cicero schreiben. Auch in der höchsten tragischen Schreibart muß nichts den Geruch der Lampe des griechischen Redners verrathen. Alle Wörter, die blos dem Schriftsteller oder dem Redner eigen sind, müssen da vermieden werden; weil die handelnden Personen weder Schriftsteller noch Redner sind. Die langen und gekünstelten Perioden sind hier gänzlich zu vermeiden, so wie die Wendungen, die aus Ueberlegung entstehen; denn man spricht da ohne Vorbereitung. Eine einzige Periode, die einem Schauspieler etwas sauer wird, wozu sein Athem nicht hinreicht, oder die das Feuer der Vorstellung etwas dämpft, hebt sogleich beym Zuschauer die Täuschung auf; er verliert die handelnde Person aus dem Gesichte, und erblickt den Dichter.

In Rücksicht der Aufführung, muß der dramatische Dichter sich kürzer, als jeder andere Schriftsteller aus-

drücken. Aber seine Kürze muß nicht eine erkünstelte oder erzwungene Kürze seyn, dergleichen einige Schriftsteller nach dem Muster, das Tacitus gegeben hat, annehmen.

Hieher können wir einen Fehler rechnen, wiewol er mehr die Sachen, als den Ausdruck betrifft, von welchem kaum die beßten dramatischen Dichter frey sind. Er besteht darinn, daß sie ihre Personen sogar oft mehr sagen lassen, als der, mit dem sie sprechen, zu hören nöthig hat. Ein Theil dessen, was gesagt wird, gehört oft blos zu dem Zuschauer, um ihn von etwas zu unterrichten, das der Dichter ihm auf eine bessere Art zu erkennen zu geben, kein Mittel wußte.

Hat der Dichter die Personen, denen er die Reden in den Mund legt, vor Augen; stellt er sich ihr Spiel recht vor, überlegt er genug, was ihre Stellung, ihre Mienen und der Ton ihrer Stimme auszudrücken vermögen; so wird er an sehr viel Orten weniger sagen, als ein anderer Schriftsteller, der eben dasselbe historisch, rednerisch oder poetisch zu sagen gehabt hätte. Denn selbst die Winke und das sogenannte stumme Spiel kommen ihm zu statten.

Eine vorzügliche Aufmerksamkeit von Seiten des dramatischen Dichters erfodern die Auftritte, wo außer den wirklich redenden Personen noch mehr andere zugegen seyn müssen. Sie werden gar zu bald langweilig, wenn die Reden eigentlich nur unter zwey Personen vorfallen, da doch vier oder fünf zugegen sind, die alsdenn überaus magere Figur machen.

Dieses

Dieses gilt vornehmlich bey den Auftritten in ernsthaften Stücken, wo die handelnden Personen in die höchste Leidenschaft gesetzt sind. Da hat der Dichter am wenigsten zu thun, weil der höchste Grad starker Leidenschaften mehr stumm, als beredt macht. Mit desto größerer Ueberlegung hat er auf die Wirkung, welche die Sache bey der Aufführung haben wird, Acht zu geben. Dergleichen Auftritte, von denen man das meiste erwarten sollte, mißlingen den Schauspielern gar zu oft, und nicht allemal durch ihre Schuld allein. Der Dichter versieht es insgemein darinn, daß er verschiedenen Personen Reden in den Mund legt, wo sie schweigen sollten, weil er den Auftritt nicht will stumm lassen (*).

§. 54.

Vom Nutzen des Drama.

Das Drama muß dadurch wichtig werden, daß es uns helle Aussichten in das Innere des menschlichen Herzens giebt. Das größte Verdienst des Dichters entsteht daher, daß er uns Menschen von hoher Sinnesart und ungewöhnlicher Größe der Seele bewundern macht; daß er uns die traurigen oder schrecklichen Wirkungen des Lasters

(*) Es wäre zu wünschen, daß Kunstrichter, welche die Schauspiele fleißig besuchen, auf diejenigen Stellen besonders Achtung geben, da der Dichter aus Mangel der Rücksicht auf die wirkliche Aufführung, etwas versehen hat; und daß sie ihre Bemerkungen zum Beßten der dramatischen Dichter bekannt machen. Denn es sind vielleicht über keinen Theil der schönen Künste weniger Beobachtungen, als über diesen gesammelt worden.

oder der hinreissenden Leidenschaften zu empfinden giebt; daß er uns für alles, was an Menschen und Sitten liebenswürdig oder verächtlich ist, fühlbar macht. Er muß sowol unsern Geist, als unser Herz ohne Aufhören in einer vortheilhaften Beschäftigung unterhalten, und alle Nerven der Seele zur Wirksamkeit reizen.

Dieses alles aber muß auf eine vortheilhafte Wendung unserer Seelenkräfte abzielen. Der Schrecken, der der Dichter in uns erweckt, muß dienen, uns vom Bösen zurückzuhalten; das Lachen muß uns selbst vor dem Lächerlichen bewahren; jede Empfindung der Menschlichkeit muß in uns rege gemacht werden; alles aber muß dahin abzielen, die Seele zu der schönen Harmonie der Empfindungen zu stimmen, darinn sie für jedes Gute und Böse, in dem Maaße, wie es solches verdienet, empfindsam wird.

Auf diese Weise wird das Drama eines der vornehmsten Werke der Dichtkunst, und das Schauspiel, dazu es dienet, eine edle und nützliche Beschäftigung denkender und empfindsamer Zuschauer.

§. 55.

Historischer Beytrag zum Drama insgemein.

Es läßt sich vermuthen, daß die dramatische Dichtkunst von ihrer ersten rohen Gestalt her, beynahe so alt sey, als jede andere Dichtungsart. Man findet, daß auch noch ganz rohe Völker bey feyerlichen Versammlungen leiden-

leidenschaftliche Scenen in Nachahmungen vorstellen. Daraus aber ist hernach, da die Dichtkunst durch glückliche Genien ausgebildet worden, das ordentliche Drama entstanden (*). Es ist ein bloßes Kompliment, das einige griechische Kunstrichter dem Homer gemacht haben, wenn sie vorgeben, daß die Iliade zu Erfindung des Trauerspiels, und die Odyssee zur Komödie die Veranlassung gegeben habe. Beyde haben einen weit natürlichern Ursprung, den Casaubon von den uralten Lustbarkeiten herleitet, die die Menschen natürlicher Weise nach vollendeter Einsammlung der Erdfrüchte angestellt haben (**). Man sieht noch itzt an einigen Orten Deutschlands unter dem Landvolke, das nie etwas von ordentlichen Schauspielen gehört hat, nach vollendeter Aernte eine Lustbarkeit, die sehr genau die roheste Gestalt der Komödie vorstellt. Das Trauerspiel möchte wol bey Gelegenheit feyerlicher Begräbnisse aufgekommen seyn.

Dem glücklichen Genie der Griechen, das jeden Gegenstand des Geschmacks in seiner höchsten Vollkommenheit zu erblicken fähig war, haben wirs zu danken, daß aus einer rohen und vielleicht sehr wilden Nachahmung merkwürdiger Handlungen eine Kunst erwachsen ist, die

(*) Es ist in dem §. Dichtkunst angemerkt worden, daß das Drama weit älter ist, als man insgemein glaubt.

(**) Satyricae igitur poeseos non secus ac Tragoediae & Comoediae origo prima ab illis repetenda conventibus, quos vetustissimi homines, collectis frugibus cogere soliti, ut — animum relaxarent ac jucunditati se darent. *De Satyr. poes. p.* 9.

uns alles, was das Leben und die Angelegenheiten der Menschen interessantes haben, auf eine so lebhafte, so unterhaltende und so lehrreiche Art, zugleich so natürlich auf die Schaubühne bringt, daß wir es in der Natur selbst zu sehen glauben.

Bey den neuern abendländischen Völkern finden sich schon im zwölften Jahrhundert Spuren von dramatischen Schauspielern (*), und nach dem Bericht des Maffei hat ein gewisser Albertino Mussato aus Padua, der im Jahr 1329. in einem hohen Alter gestorben ist, zwey Trauerspiele in der Manier des Seneka geschrieben, die einige Regelmäßigkeit sollen gehabt haben (**). Indessen ist die Schaubühne bis in das vorige Jahrhundert fast durchgehends sehr barbarisch gewesen.

Skaliger berichtet uns (***), die dramatischen Schauspiele seyen im sechszehnten Jahrhundert in Frankreich noch mit so schlechten Anstalten aufgeführet worden, daß die Schaubühne ganz blos gewesen. Wer nicht mehr unter den redenden Personen stund, wurde für abwesend gehalten.

In Frankreich hat man den guten Geschmack der Aufführung dieser Schauspiele dem Kardinal Richelieu zu danken, und alle übrige europäische Nationen haben hernach sich nach dem Beyspiel Frankreichs gerichtet.

Dieser

(*) Henault Abregé chronolog. An. 1160.
(**) Theatro Ital. T. I. p. 4.
(***) Poet. L. I. C. 21.

Dieser Minister trug dem Abbé d'Aubignak auf, die ganze Materie von Aufführung der Schauspiele aus den Schriften der Alten zusammen zu tragen; und wenn er länger gelebt hätte, so würde Frankreich vielleicht die Schauspiele wieder in der Größe und Pracht gesehen haben, die sie in Athen und in Rom gehabt haben. Aber er starb, ehe der Abbé sein Werk vollenden konnte. Was er über diese Materie geschrieben, ist hernach unter dem Titel: *La Pratique du Theatre*, herausgekommen.

Es fehlt inzwischen unsern Schauspielern noch sehr viel, um die Vollkommenheit der Alten zu haben. Nicht zu gedenken, daß unsere Dichter, aus Ursachen, die in die Augen fallen, noch sehr weit hinter den Griechen zurückbleiben; so ist unsere ganze Veranstaltung zu diesen Schauspielen, in Vergleichung dessen, was Athen in dieser Art gesehen hat, armselig. Unsere Schaubühnen sind gegen den griechischen nicht viel besser, als Raritätenkasten, und es ist auf keiner heutigen Bühne möglich, irgend eine große Handlung völlig natürlich vorzustellen.

§. 56.

Satirisches Drama.

Dieses war bey den Griechen eine Art des Nachspieles, das entweder zwischen zwey Trauerspielen, oder nach denselben aufgeführt worden. Der Charakter desselben war, daß es eine bekannte Handlung eines Helden, zwar ernsthaft, aber mit Scherz untermischt, in einem aufgeweck-

weckten Vortrag vorstellte. Dieses Drama hatte einen Chor, wie das Trauerspiel, der aber allezeit aus Satiren bestund. Sowol der Inhalt, als die Ausführung zielte auf etwas lustiges ab. Die Scene war allemal auf freyem Feld, oder in Wäldern, nahe an den Höhlen der Satiren (*).

Wie ausgelassen dieses Schauspiel gewesen sey, läßt sich aus dem Cyklops des Euripides, dem einzigen satirischen Drama, das übrig geblieben ist, abnehmen; da dieser sokratische, sonst so weise und so ernsthafte Dichter seinen Satiren viel wollüstige Reden, und sogar Zoten in den Mund legt, welches er gewiß aus Nothwendigkeit, dem Charakter dieser Spiele gemäß, und nicht seinem eigenen Geschmack zufolge, gethan hat.

Es ist wahrscheinlich, daß dieses Drama das allerälteste in Griechenland gewesen ist, und es könnte wol seyn, daß die andern, nämlich die Tragödie und Komödie, ihren Ursprung daher genommen hätten, und daß es seinem Ursprung nach eine Herbstlustbarkeit nach Einsammlung des Weines gewesen. Aus diesem Grunde mag es nachher als ein Anhang bey Trauerspielen seyn beybehalten worden. Denn insgemein mußte ein Dichter, wenn er

---

(*) Satyricae Scenae ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquis agrestibus rebus in topiarii operis speciem deformatis. *Vitruv.* L. V. c. 8. — Dabey war alles dem muthwilligen und wollüstigen Charakter der Satiren angemessen.

er ein oder mehrere Trauerspiele aufführen ließ, auch ein satirisches Drama dazu geben (*).

Die Römer hatten auch eine Art satirischer Lustspiele, die aber von den griechischen gänzlich unterschieden waren. Die wenigen Spuren, welche man von ihrer Beschaffenheit hat, kann man in dem angezogenen Werk des Kasaubons finden.

Wir bemerken nur dieses einzige, daß aus den wenigen Nachrichten der römischen Skribenten zu erhellen scheinet, daß dieses Schauspiel bey den Römern wie eine Art der Fastnachtslustbarkeit gewesen, da die spielenden Personen einander durchgezogen, ohne daß in diesem Spiel eine wirkliche Fabel oder Handlung zum Grunde gelegt worden. Livius Andronicus post aliquot annos ab satiris ausus est primus argumento fabulam ferere (**). Mit diesem kömmt überein, was V. Maximus sagt: A satiris primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit.

(*) Ausführlichere Nachricht von diesem Lustspiel findet man in einer eigenen Abhandlung, welche Is. Kasaubon davon geschrieben hat: *De Satyrica Græcorum poesi & Romanorum Satyra*, L. II. Paris. 1605. 8.

(**) T. Liv. L. VII. c. 2.

Komödie.

§. 57.

Erklärung, Absicht und Stoff der Komödie.

Wenn man weder auf die ursprüngliche Beschaffenheit der griechischen Komödie, noch auf irgend eine besondere Form der gegenwärtigen sieht, sondern den Begriff derselben so allgemein macht, als er seyn kann, ohne aus seiner besondern Gattung zu treten; so kann man sagen: die Komödie sey die Vorstellung einer Handlung, die, sowol durch die dabey vorkommenden Vorfälle, als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey interessirten Personen, die Zuschauer auf eine belustigende und lehrreiche Weise unterhält. —

Daß sie, wie so oft gesagt wird, blos die Absicht habe, die Thorheiten der Menschen lächerlich zu machen, ist weder von der alten, noch von der heutigen Komödie wahr. Es giebt sehr gute Komödien, die zwar sehr belustigen, darinn aber keine Thorheit, in der Absicht sie lächerlich zu machen, vorgestellt wird. In vielen Stücken des **Plautus** liegt das hier und da vorkommende Lächerliche mehr in den komischen, bisweilen übertriebenen Einfällen des Dichters, als in der Sache selbst: und wenn

wir

wir alles Belustigende und Ergötzende in den Komödien des Terentius auszeichnen wollten, so würde sich finden, daß dieser vortreffliche Komödienschreiber sehr selten dabey die Absicht gehabt hat, Thorheiten lächerlich zu machen. Dieses kann eine der Absichten seyn: und oft hat die Komödie die Zuschauer auf Unkosten der Thoren oder anderer Personen, die der Verfasser gehaßt hat, lachen gemacht; nur geschieht dieses nicht in jeder guten Komödie:

— Non satis est risu diducere rictum
Auditoris; & est quaedam tamen hic quoque virtus (*).

Jede auf der Schaubühne vorgestellte Handlung, die Personen von Verstand und Geschmack angenehm unterhält, ohne sie in starke, ernsthafte Leidenschaften zu setzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureissen, ist eine gute Komödie. Je feiner und geistreicher aber, und je lehrreicher zugleich dieses geschieht, desto grösser ist der Werth derselben für Zuschauer von feinem Geschmack.

Will man also den Charakter und die Beschaffenheit der Komödie näher bestimmen; so darf man nur mit einiger Aufmerksamkeit untersuchen, was uns in den Handlungen, in den Sitten, in den Charakteren und dem Betragen der Menschen auf eine lehrreiche Art unterhält, und, ohne den Grund des Herzens aufzurühren, interessant ist.

Aristo-

(*) Hor. Serm. I. 10.

Aristoteles giebt von der Komödie einen Begriff, der dem, was sie zu seiner Zeit war, angemessen ist. Er setzt ihr Wesen in der Vorstellung dessen, was in dem Charakter und in den Handlungen der Menschen ungereimt, tadelhaft und verkehrt ist. — Wir setzen es in der Abbildung dessen, was das menschliche Leben, was die Charaktere, die Sitten, die Handlungen ergötzendes und unterhaltendes haben; wir haben hinlängliche Erfahrung, daß vernünftige und tugendhafte Handlungen, natürliche Sitten, Charaktere, in denen nichts ungereimtes, nichts verkehrtes ist, uns sehr vergnügen können; und wir sehen, daß schon die römische Komödie sich dieses edlern Stoffes bedienet hat.

Die sittliche Welt hat mehrere Seiten, von denen wir sie mit Vergnügen ansehen. Selbst die blos thierische Natur hat in Handlungen und Sitten schon etwas ergötzendes für uns: warum sollte es nicht weit mehr interessant für uns seyn, Menschen bey den so mannigfaltigen Vorfallenheiten des Lebens handeln zu sehen? Jedes sittliche Gemälde, das uns Menschen nach ihren wahren Charaktern zeiget, jede Scene des Lebens, wobey wir die Empfindungen, Gedanken, Anschläge, Unternehmungen der Menschen ruhig beobachten können, ist für einen nachdenkenden Zuschauer ein ergötzender Anblick. Warum wollten wir dem Maler der Sitten verbieten, uns andere, als lächerliche Scenen vorzulegen? Warum sollten wir die liebenswürdige und die vernünftige Seite des Menschen mit weniger Lust sehen, als die verkehrte und ungereimte?

Es

Es kann von ungemeinem Nutzen seyn, wenn man uns die Thorheiten der Menschen in ihrem wahren Lichte zeiget (*); sollte es aber weniger nützlich seyn, uns durch Beyspiele von vernünftigem Betragen, von edler Sinnesart, von Rechtschaffenheit, von jeder im täglichen Leben nöthigen Tugend so zu rühren, daß wir dauerhafte Eindrücke davon erhielten? Man kann unmöglich befürchten, daß das Schöne und Gute weniger Eindruck zum Vergnügen mache, als das Lächerliche; da wir sehen, daß selbst **Plautus** und **Moliere** nirgend vortrefflicher sind, als wo sie ernsthaft gewesen. Man lasse also der spottenden und lachenden Komödie ihren Werth, und behalte die Schaubühne auch für diejenige offen, die ohne Lachen, durch edlere Gemälde ergötzet, die uns die menschliche Natur auf der schönen und anmuthigen Seite zeiget (**).

Die Grundregel also, die der komische Dichter beständig vor Augen haben muß, ist nicht die, nach welcher Aristophanes sich allein scheinet gerichtet zu haben: **Spotte und erwecke Verachtung und Gelächter; sondern diese: Male Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menschen interessant sind.**

Dem

(*) S. Art. **Lächerlich, Spott.**

(**) Wenn einige Kunstrichter sagen, daß die edlere Komödie die Schranken zwischen dem Tragischen und Komischen wegnehme, und zweydeutige Mittelarten entstehen; so haben wir wenig darum zu fragen, weil diese Stücke nicht in dem Wesen, sondern nur in Graden unterschieden sind.

Dem zufolge wird er über die Sitten der Menschen in allen Ständen genaue Beobachtungen anstellen, um sie mit Wahrheit und Lebhaftigkeit abzubilden. Was er darinn tadelhaft findet, wird er durch feinen Spott zu bessern suchen; was er schön und edel bemerkt, wird er in einem reizenden Lichte zeigen, und wir werden durch seine Gemälde empfinden lernen, was in den Sitten frey, schön, edel, groß, und was darinn ungereimt, gezwungen, sklavisch, niedrig und lächerlich ist. Wir werden unsre Zeitgenossen, und jeder sich selbst in einem Lichte sehen, das uns verstattet, ein unpartheyisches Urtheil über unsre Sitten zu fällen. Er wird sich ein Hauptstudium daraus machen, die verschiedenen Charaktere der Menschen genau kennen zu lernen; er wird bemerken, wie dieselben durch die Lebensart, durch die äußerlichen Verbindungen, durch den Wolstand, durch Pflicht und durch andere Umstände modificirt werden. Er wird Charakter, Pflicht, Leidenschaften und Situationen der Menschen gegen einander in Streit bringen, und uns auf denselben höchst aufmerksam machen. Oft wird er uns den Streit der Vernunft gegen die Leidenschaften zeigen. Er wird sowol dem Schalk als dem Heuchler die Maske abreissen, und beyde in ihrer wahren Gestalt vor unser Gesicht bringen. Den rechtschaffenen Mann aber wird er in den mancherley verworrenen Umständen des Lebens in einem Lichte zeigen, wodurch wir von Hochachtung gegen ihn durchdrungen werden. Alles dieß ist Gegenstand, der an sich interessant ist, und durch die Kunst des Dichters es

noch

noch mehr werden kann: dann werden ihm auch die mancherley Zufälle des menschlichen Lebens, das Verhalten der Menschen von verschiedener Gemüthsart bey denselben, eine sehr reiche Quelle zu den interessantesten Gemälden geben.

§. 58.

Eintheilung und Beschaffenheit jeder Art der Komödie.

Da der Stoff der Komödie so mannigfaltig ist, daß verschiedene merklich von einander abgehende Arten dieses Schauspiels daher entstehen können; so wird es nicht ohne Nutzen seyn, wenn diese Arten näher bestimmt, und jeder Art besondere Beschaffenheit umständlich auseinander gesetzt wird.

§. 59.

Komödie der Charaktere.

Diejenigen, darinn hauptsächlich alles auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters ankömmt, könnte man Komödien der Charaktere nennen. Von dieser Art haben wir sehr viele; wie den **Geizigen**, den **Ruhmräthigen**, den **Lügner**, den **Mann nach der Uhr**, den **Tartüffe** ꝛc. Diese Gattung allein ist an Stoff beynahe unerschöpflich, da die Mischung der Charaktere selbst unendlich verschieden ist. Es sind noch ungemein viele Charaktere, die, ob sie gleich interessant sind, von keinem Dichter besonders behandelt worden (*). Zu

(*) Wie man für die Historienmaler aus der Geschichte, aus den Dichtern und aus den Romanen interessante Scenen

Zu dieser Gattung der Komödie ist die Handlung so zu wählen, daß die Umstände, in welche die Hauptperson versetzt wird, ihrem Charakter auf mancherley Weise entgegen stehen; der Misanthrop muß, wie Diderot sagt, sich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. Die meisten Kunstrichter wollen haben, der komische Dichter soll entgegengesetzte Charaktere neben einander stellen, damit sie sich durch den Gegensatz desto besser heben. Aber der angeführte scharfsinnige Mann hat gründlich gezeiget, daß diese Regel keinen Grund habe, und daß der Kontrast in dem Widerstreitenden zu suchen sey, das die Situationen, die vorübergehenden Leidenschaften mit dem Charakter haben.

Vornehmlich aber ist dieses wichtig, daß in solchen Stücken nicht mehr, als ein Hauptcharakter vorkomme, dem alles übrige unterworfen ist. Dieses ist eine Einheit, die noch weit wesentlicher ist, als die Einheit der Zeit und des Orts.

Die vollkommenste Ausübung des Plans in einer Komödie dieser Art würde diese seyn: Ein Mensch würde in eine Situation gesetzet, die einen völligen Konflikt mit seinem Charakter macht. Also müßte entweder der Charakter den Umständen nachgeben, oder in diesen müßte durch die dem Charakter gemäßen Handlungen eine solche Wen-

---

zu historischen Gemälden zusammengesucht hat; eben so könnte es für die komische Schaubühne über noch nicht behandelte, merkwürdige Charaktere geschehen.

Wendung hervorgebracht werden, daß der Charakter am Ende sein Recht behielte; das ist: entweder würde der Charakter über die Situation der Sachen, oder die Sachen über den Charakter den Sieg erhalten.

Es ist leicht zu sehen, wie ein solcher Plan, wenn er recht gut ausgeführt wird, ein immerwährendes Interesse vom Anfang bis zum Ende in der Handlung unterhält, und wie mannigfaltige Abwechslung der Vorstellungen noch überdem durch die Nebenpersonen erwachsen würden. Etwas von einer solchen Behandlung sieht man in dem Tartüffe des Moliere; aber sein Geiziger ist gar nicht nach dieser Art behandelt, und auch deßwegen sehr weit unter jenem. Denn den Charakter so behandeln, daß alle Augenblicke eine neue, in der Haupthandlung nicht gegründete Situation, die mit dem Charakter streitet, entstehet, giebt eine aus blos einzeln, keinen wahren Zusammenhang habenden Scenen bestehende Komödie.

Es ist allemal ein Fehler gegen die Einheit der Handlung, wenn der Dichter etwas anbringt, das nicht aus der Lage der Sachen in der Haupthandlung entsteht, wenn es gleich genau in dem Charakter der handelnden Personen ist; denn es führet immer von der Haupthandlung ab. So ist das, was Terenz im **Eunuchus** in dem ersten Auftritt der dritten Handlung anbringt, zwar gut, um den Charakter des Thraso zu bezeichnen; aber es fällt ganz außer die Handlung.

Bey dieser Art der Komödie kann man die Absicht haben, durch seltsame Charaktere blos zu belustigen, oder häßliche verhaßt und verächtlich, oder edle und gute in ihrem liebenswürdigen Lichte zu zeigen. Also ist die Komödie der Charaktere eines sehr verschiedenen Charakters und vieler Mannigfaltigkeit fähig.

§. 60.

Komödie der Sitten.

Eine andere Art ist die Komödie der Sitten, die zur Absicht hat, ein wahres und lebhaftes Gemälde gewisser sich auszeichnender Sitten vor das Auge der Zuschauer zu bringen. So kann man die Sitten des Hofes, die Sitten der Reichen, die Sitten ganzer Völker vorstellen. Denn obgleich in allen Gattungen der Komödie Sitten vorkommen, so würde man doch von denjenigen mit Recht eine besondere Gattung machen, die solche Hauptgemälde gewisser Sitten zum Hauptaugenmerk hätten. So ist z. B. die in England mit so großem Beyfall aufgenommene Beggars Opera des Gay, darinn die Sitten des niedrigsten Standes der Menschen, der herumschweifenden Bettler, gemalt werden. Die satirischen Schauspiele der Griechen waren Komödien der Sitten, weil darinn die Sitten der Satiren abgebildet wurden.

Diese Art der Komödie ist einer sehr großen Annehmlichkeit und einer großen Mannigfaltigkeit des Charakters fähig. Die Sitten verschiedener Stände und Völker gehören unter die angenehmsten und interessantesten Gegen-

stände der Betrachtung. Es giebt lächerliche, verwünschte, aber auch naive, liebenswürdige, uns bis zur Entdkung reizende Sitten. Es kann auch nicht so sehr schwer seyn, die Handlung so zu wählen, daß die Sitten, die gemalt werden sollen, durch dieselben in einem guten Licht erscheinen.

Was für großen Nutzen solche Gemälde, ohne das Ergötzende derselben mitzurechnen, haben können, läßt sich so leicht einsehen, daß es überflüßig wäre, diesen Punkt aus einander zu setzen. Ein jeder sieht, um nur ein einziges Beyspiel anzuführen, wie wichtig es seyn könnte, die Sitten einer gewissen Klasse der nichtswürdigsten Menschen, so wie Hogarth dieselben in den berühmten Kupferstichen, die unter dem *Harlots Progress* bekannt sind, vorgestellt hat, auf die Schaubühne zu bringen (*). Dazu aber würde freylich erfodert, daß sowol Dichter als Schauspieler große Zeichner und Maler wären. Es scheinet, daß die Komödie der Sitten die wichtigste Gattung des Drama sey.

(*) Den Nutzen einer solchen Vorstellung beschreibt Terenz nach seiner Art vortrefflich:

Id vero est, quod ego mihi puto palmarium
Me repperisse, quomodo adolescentulus
Meretricum ingenia & mores posset notare:
Mature ut quum cognorit, perpetuo oderit.
Quae dum foris sunt, nihil videtur mundius,
Nec magis compositum quidquam, nec magis elegans:
Quae, cum amatore suo quum coenant, ligurriunt &c.
— — — — — —
Nosse omnia haec, salus est adolescentulis.

Eunuch. Act. V. Sc. 4.

§. 61.

Komödie merkwürdiger Situationen.

Eine andere Gattung könnten die Komödien ausmachen, deren Hauptabsicht ist, eine einzige merkwürdige Situation in allem, was sie Gutes oder Böses hat, vorzustellen. Dahin gehörten sowol allgemeine Situationen, wie die wäre, da ein Vater einige ungerathene Kinder hätte; die Situation eines dürftigen Menschen; einer gewissen Lebensart; eines Standes; — als auch besondere Situationen, darein man durch gute oder schlechte Handlungen versetzt worden.

Es scheinet eben nicht gar schwer, für jede Situation eine Handlung auszudenken, wobey der Dichter Gelegenheit bekommen könnte, die gewählte Situation in einem lebhaften Lichte zu zeigen. Nichts aber würde mehr beytragen, das Gute und Böse des menschlichen Lebens lebhaft zu erkennen, als diese Gattung.

§. 62.

Komödie seltsamer Begebenheiten.

Die geringste Art scheinet die Komödie zu seyn, darinn die Handlung weder in dem innern noch äußern Zustand der handelnden Personen gegründet ist; sondern durch seltsame Begebenheiten, wunderbare Zufälle und Verwicklungen interessant wird; da mancherley unerwartete, außerordentliche und zum Theil abentheuerliche Dinge nach einander erfolgen, und Verwirrungen verursachen, die den

Geist

Geist in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten, und da die ganze Handlung durch eine unerwartete Auflösung ein Ende erreicht.

Diese Art ist die leichteste, und erfodert den wenigsten Verstand. Denn es ist sehr leicht, eine Menge durch einander laufender Zufälle zu erdenken, die eine Handlung, die man eben hat vornehmen wollen, verwirren, und daher zu verschiedenen seltsamen Verwicklungen Gelegenheit geben. Indessen ist diese Gattung zur Belustigung und zur Abwechslung gut, und kann allerhand sehr artige Scenen auf die Bühne bringen (*).

§. 63.

Worinn der Werth der Komödie bestehe?

Bey genauer Untersuchung der Sachen läßt sich zeigen, daß die Komödie ihren Werth nicht sowol von der Hauptmaterie, als von der guten Behandlung bekomme. Von dem besten Stück, das jemals auf die Bühne gebracht worden, könnte mit Beybehaltung der Fabel, der Anordnung und fast aller Umstände, ein ganz schlechtes Stück gemacht werden: so wie etwa ein unverständiger Uebersetzer aus der Ilias, mit Beybehaltung aller darinn vorkommenden Begebenheiten und Beschreibungen, eine elende

(*) Aus dieser Eintheilung des Lustspiels läßt sich nun hinlänglich abnehmen, was für ein weites Feld einem komischen Dichter offen stehe; was für mannigfaltiges Vergnügen und was für Nutzen dieser Zweig der Kunst geben könne.

Epopöe; oder ein schlechter Maler nach dem besten Gemälde des Raphaels eine Kopie machen würde, die das Auge eines Kenners keinen Augenblick vergnügen könnte.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß die Erfindung und Einrichtung der Fabel und des Planes bey weitem nicht die Hauptsache sey. Diese Dinge machen den Körper der Komödie aus, der allerdings seine gute Gestalt und wol abgemessene Glieder, aber auch ein Leben und eine denkende und empfindende Seele haben muß. Diese zeiget sich in den Reden, in den Gesinnungen und in den auf das genaueste bestimmten Eindrücken, welche die vorkommenden Sachen auf die Gemüther der handelnden Personen machen.

Ein verständiger Zuschauer besucht die komische Schaubühne nicht sowol wegen der merkwürdigen Situationen, oder seltsamen Vorfälle, die darinn vorkommen, dergleichen er sich in der größten Mannigfaltigkeit selbst erdenken kann; als um den Eindruck zu beobachten, den sie auf Menschen, deren Genie und Gemüthsart etwas merkwürdiges hat, machen. Er will die Stellung, die Gebärden, die Gesichtszüge der Personen, ihre Reden und jede Aeußerung einer durch die Umstände gereizten Seele wahrnehmen.

§. 64.

Eigenschaften der Komödie.

Erste Eigenschaft: Alles, was die handelnden Personen reden oder thun, muß vollkommen natürlich seyn.

Der

Der Zuschauer muß bey jeder dramatischen Vorstellung vergessen, daß er etwas durch Kunst veranstaltetes sehe; nur dann, wenn er gar keinen Begriff, weder von dem Dichter, noch von dem Schauspieler, als Schauspieler hat, genießt er die Lust der Vorstellung ganz. Sobald ihm das geringste vorkömmt, wobey er ansteht, ob der Dichter oder der Schauspieler völlig in der Natur geblieben sey, so wird er von dem Schauplatz der Natur auf eine durch Kunst gemachte Bühne versetzt, wo er aus einem Zuschauer ein Kunstrichter wird. Dadurch wird jeder Eindruck, den das Schauspiel auf ihn macht, plötzlich geschwächt, weil er aus einer wirklichen Welt in eine eingebildete herüber gebracht wird.

Wenn schon die Ungewißheit, ob jedes, was wir sehen und hören, wirklich vorhanden sey, oder uns nur vorgespiegelt werde, eine so nachtheilige Wirkung thut; wie vielmehr wird denn nicht das offenbar Unnatürliche beleidigen? Daher läßt sich erklären, warum wir so sehr verdrüßlich werden, wenn man die handelnden Personen will lustig seyn lassen, wo nichts zu lachen ist; oder wenn der Dichter überhaupt etwas von uns erzwingen will; wenn er Einfälle, Gedanken und Empfindungen, die er etwa bey gewissen Gelegenheiten gehabt hat, andern Menschen, die weder seine Sinnesart haben, noch sich in seiner Lage befinden, in den Mund legen will. Was kann abgeschmackter seyn, als daß Plautus z. B. einem ernsthaften Liebhaber, dem seine Schöne entrissen worden, diesen frostigen Scherz in den Mund legt:

Ita mihi in pectore & in corde facit amor incendium,
Ni lacrumae os defendant, jam ardeat credo caput.

Jede Rede, jedes Wort, das nicht auf die ungezwungenste Weise aus der Gemüthsart der redenden Person und den Umständen, darinn sie ist, folget, wird anstößig.

Aber nicht blos die Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Personen, sondern auch der Ausdruck muß höchst natürlich seyn.

Wir müssen auf der Bühne jeden vollkommen so sprechen hören, wie das Original, das er vorstellet, sprechen würde. Ein einziger zu hoher, zu gekünstelter, oder verstiegener, oder nicht in dem Charakter der redenden Person liegender Ausdruck, kann einen ganzen Auftritt verderben.

Besonders muß dieß Natürliche in dem Ton der Unterredung, da mehrere Personen mit einander sprechen, getroffen seyn, wenn nicht das ganze Stück frostig werden soll. Dieses ist eins der schwersten Stücke der komischen Kunst. Schon in dem gemeinen Umgang sind gar wenig Menschen, die in dem Ton der Ueberredung etwas interessantes haben. Die meisten drücken sich langweilig, unbestimmt und ganz kraftlos aus. Daher kömmt es oft, daß der Dichter, der es gern besser machen will, ins Unnatürliche, Gezwungene oder Methodische verfällt. Der in Deutschland überhaupt noch so sehr wenig ausgebildete gute Ton, und das wenig interessante in den täglichen Gesellschaften, ist vielleicht ein Hauptgrund des noch schwachen Zustandes unsrer Komödie. Wiewol es

in

in diesem Stück den Schauspielern meistentheils mehr, als den Dichtern mangelt.

Folgende Anmerkung des Horaz enthält das Wesentliche, was über die Schreibart und den Ton der Komödie kann gesagt werden:

Est breuitate opus, ut currat sententia, neu se
Impediat verbis lassas onerantibus aures.
Et sermone opus est modo tristi, sæpe jocoso
Defendente vicem modo Rhetoris, atque Poetae
Interdum Urbani, parcentis viribus, atque
Extenuantis eas consulto. (*)

Zweyte Eigenschaft: So nothwendig es ist, daß in dieser Gattung jedes einzele natürlich sey, so sehr wichtig ist es auch, daß alles interessant sey.

Weh dem komischen Dichter, dessen Zuschauer während der Vorstellung nur einen langweiligen Augenblick haben. Und doch kann die Handlung selbst nicht in jedem Augenblick ihrer Dauer lebhaft oder merkwürdig seyn. Es kommen nothwendig geringere Auftritte, Nebenpersonen, kleinere der Handlung keine Hauptwendung gebende Vorfälle vor die Augen des Zuschauers. Auch diese Nebensachen müssen, jede in ihrer Art, interessant seyn.

Man weiß, wie schlechte Dichter, und bisweilen auch gute, wenn sie sich vergessen, dergleichen weniger wichtige Sachen interessant zu machen suchen. Sie mischen fremde epiſo-

(*) Serm. I. 10.

episodische Scenen ein; sie geben einigen Nebenpersonen possierliche Charaktere, damit sie den Zuschauer, so oft nichts zur Handlung gehöriges vorkömmt, durch ihre Einfälle unterhalten können. Daher entstehen die meisten im Grund abgeschmackten Auftritte zwischen schalkhaften Bedienten; daher haben sich gewisse possierliche Charaktere, der Harlekin, der Skarmuz u. dgl. als Dinge, die in jeder Komödie nothwendig wären, eingeschlichen. — Daß dergleichen episodische Auftritte etwa in den Häusern währender Zeit, da die Herrschaft in einer interessanten Handlung begriffen ist, vorfallen; oder daß auch bey den Hauptpersonen in der Natur selbst episodische Zwischenscenen vorkommen, rechtfertiget den Dichter nicht, selbe mit in seinen Plan zu nehmen (*). Er soll uns die Dinge nicht so, wie sie täglich geschehen, mit allen gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Nebensachen, sondern so, wie sie zu der lebhaftesten Belustigung und zum vollesten Vergnügen eines Zuschauers von Verstand und Geschmack geschehen sollten, vorstellen.

Dieser Fehler, die leer scheinenden Stellen der Handlung mit episodischen Gegenständen auszufüllen, so wie der andre, wodurch die Scenen langweilig werden, kömmt insgemein von einem Mangel des Verstandes und der guten Laune des Verfassers der Stücke, der entweder diese

---

(*) Wie man mit den Hauptpersonen nicht mehr, als eine einzige Handlung vornehmen darf; so soll man auch keine Handlung von Nebenpersonen dazu nehmen, ausgenommen, sie ist ein Stück der Haupthandlung.

diese wesentlichen Eigenschaften eines komischen Dichters nicht im gehörigen Grad besitzt, oder sie bisweilen nicht anwendet. Wer in diesem Fache glücklich seyn will, der muß mehr, als irgend ein anderer Künstler, reich an Gedanken und Vorstellungen seyn. Wenn ihm bey den in dem Verlauf der Handlung natürlicher Weise vorkommenden Sachen nichts beyfällt, als was jedem Menschen dabey auch einfallen würde, wenn sein Verstand nicht tiefer, als ein gewöhnlicher Verstand, in die Sachen hineindringt, wenn das, was geschieht, auf seine Einbildungskraft und Empfindungen keine andre, als gewöhnliche oder alltägliche Eindrücke macht; so mag er die Zuschauer damit verschonen: diese wollen auf der Schaubühne Menschen sehen, die bey allen Vorfällen, in allen Situationen und Umständen sich von der Seite des Verstandes, des Witzes oder der Empfindungen in einem interessantern Lichte zeigen, als der gemeine Haufe der Menschen. Dergleichen Menschen aber hört und sieht man immer gerne; denn wenn gleich die Geschäfte und Verrichtungen, darinn man sie sieht, an sich nichts interessantes haben, so werden doch die Auftritte durch ihre Art zu denken und zu empfinden interessant. Verstand, Witz, Laune, Charakter sind Dinge, die überall, auch in den gemeinsten Auftritten des Lebens, unsre Aufmerksamkeit reizen. Das geringste, das ein possierlicher Mensch thut, belustiget; und so wird jedes Wort eines Menschen von vorzüglichem Verstande oder Witz, mit Vergnügen gehört.

Daraus

Daraus folget denn, daß auch die Nebenauftritte, wenn sie nur wirklich in der Handlung liegen, unterhaltend genug werden können. Es ist sogar möglich, Auftritte, wo die Handlung völlig stille steht, die einigermaßen nur *in fugam vacui*, damit die Scene nicht ganz leer ist, eingeführt werden, ganz wichtig zu machen. Man kann sie dazu anwenden, daß man eine oder ein paar Personen ihre Gedanken über das, was bereits geschehen ist, oder über die gegenwärtige Lage der Sachen, oder über das, was noch geschehen soll, über die Charaktere anderer Personen äußern läßt. Diese können Betrachtungen anstellen, wodurch das Lehrreiche und Unterrichtende, das in der Handlung liegt, in dem hellesten Licht erscheinet. Freylich muß der Dichter Verstand genug haben, anstatt des Gemeinen und Alltäglichen, feine und treffende Anmerkungen zu machen, den moralischen oder philosophischen Wahrheiten ein Licht und eine Kraft zu geben, wodurch sie auf immer lebhaft und unvergeßlich bleiben. Dergleichen Scenen sind die eigentlichen Stellen, wo die richtigsten Sentenzen, Maximen und Beobachtungen, die von allen verständigen Kunstrichtern unter die wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst gerechnet werden, in ihrem vollen Licht erscheinen können.

Es ist in der That kaum eine wichtige philosophische oder moralische Wahrheit, oder Lebensregel, oder Beobachtung über Menschen und Sitten, kaum eine von den praktischen Wahrheiten, die jeder Mensch beständig vor Augen haben sollte, die der komische Dichter in solchen

Auf-

Auftritten nicht sollte in einem Lichte zeigen können, in welchem sie höchst überzeugend und treffend sind. Für Zuschauer, die etwas höheres als die Belustigung des Auges und der Phantasie suchen, kann der ruhigste Auftritt wichtig werden. Nur in dem niedrig Komischen muß jeder Augenblick mit Handlung angefüllt seyn.

§. 65.

Erfoderniße des komischen Dichters.

Wenn die Komödie nach ihrem wahren Begriff nichts anders ist, als praktische Philosophie durch Handlungen ausgedrückt, so kann nur der mit Fortgang für die komische Bühne arbeiten, der außer den Talenten des Dichters auch die Eigenschaften eines wahren praktischen Philosophen hat. Hier gilt es vorzüglich, was Horaz sagt:

— Neque enim concludere versum
Dixeris esse satis. —

Denn blos poetische Talente sind zu solcher Arbeit von gar geringer Hülfe. Wer nicht das ganze sittliche Leben des Menschen mit Leichtigkeit übersieht, wessen Blicke nicht tief in die menschliche Natur hineingedrungen, wer nicht die verborgensten Winkel des Herzens erforschet hat, wer nicht wahre Weisheit, Tugend und Rechtschaffenheit in allen Gestalten und Formen kennt, und nicht alle psychologischen und moralischen Ursachen des Unverstandes, der Unsittlichkeit und jeder Thorheit ergründet hat; der kann kein vollkommener komischer Dichter seyn.

Darum wundere man sich nicht über die Seltenheit der zu dieser Gattung erfoderlichen Talente. Nur die ersten Köpfe einer Nation haben Stärke genug, dieses Feld zu bearbeiten. Noch kömmt es hier nicht auf das Genie allein an; denn ohne große Erfahrung ist es unzulänglich, den Foderungen der komischen Bühne genug zu thun. Die hiezu nöthige Kenntniß kann durch kein Studium im Kabinet erlangt werden: man muß, um sie zu bekommen, nothwendig die Menschen in ihren mannigfaltigen Verhältnissen und in den mancherley Geschäften des Lebens gesehen haben, und auch selbst mit in dieselben verwickelt gewesen seyn. Wem dieses mangelt, der kann seine ganze Lebenszeit alle Regeln der komischen Schaubühne studirt haben, ohne eine wahrhaftig gute Scene hervorzubringen im Stande zu seyn. Die Regeln sind nur für den gut, der die nöthigen Materien zu einer regelmäßigen Bearbeitung vorräthig hat.

§. 66.

Von dem Nutzen der Komödie.

Ueberhaupt ist die Komödie zu lehrreichen und unterrichtenden Auftritten des menschlichen Lebens sehr viel bequemer, als das Trauerspiel. Tragische Auftritte und Begebenheiten äußern sich in dem Leben selten; da hingegen täglich Geschäfte vorfallen, denen Verstand, Klugheit, Mäßigung der Leidenschaften, Kenntniß der Welt, Rechtschaffenheit, jede einzele Tugend, einen erwünschten Fortgang geben, oder darinn das Gegentheil dieser Eigen-

schaften Verwirrung und Unordnung verursachet. Jedem Menschen, der blos in den gewöhnlichen moralischen oder bürgerlichen Verbindungen stehet, kommen fast täglich Fälle vor, bey denen sein Betragen gegen andere und seine ganze Art zu denken und zu handeln von einiger Wichtigkeit wird. So wie unser Körper täglich verschiedenen Zufällen ausgesetzt ist, so ist es auch unser moralischer Zustand. Wir sind keinen Tag vor Prozessen, vor Beleidigungen, die man uns anthut, vor Zwistigkeiten mit andern Menschen, vor Feindschaften, vor Betrügereyen sicher; und kaum vergeht ein Tag, da wir nicht nöthig haben, um mancherley Verdruß oder Verwirrung zu vermeiden, bald aus Klugheit nachzugeben, bald mit guter Art standhaft zu seyn, und andern Menschen, die wir nicht beleidigen dürfen, oder doch nicht beleidigen wollen, entgegen zu handeln. Bald müssen wir uns selbst, bald andere besänftigen; itzt andere von etwas überzeugen, dann von ihnen Vorstellung annehmen, und mit Unpartheylichkeit untersuchen; itzt andere Menschen versöhnen, dann uns versöhnen lassen.

Welcher Mensch von Vernunft und Nachdenken wird so gleichgültig, man möchte sagen, so brutal seyn, daß er nicht wünschte, für Geschäfte und Vorfälle, von denen seine Ruhe, sein guter Name, seine Ehre, und oft das ganze Glück seines Lebens abhängt, richtige und wolgezeichnete Muster vor sich zu haben, die ihm auf eine einleuchtende Art zeigen, was er hier zu thun und dort zu vermeiden habe?

Vergeblich sucht er in den Büchern der Moralisten Unterricht und Rath; sie reden zu allgemein; er wendet ihre Lehren nicht mit Zuverläßigkeit auf die ihm vorkommenden Fälle an. Nur die komische Bühne kann ihm für jeden Auftritt des Lebens die wahren Muster des Guten und des Bösen, des Vernünftigen und Unvernünftigen geben; dabey zeichnet sie ihm die Fälle so genau mit allen Umständen bestimmt vor, daß er nicht blos sieht, was er zu thun hat, sondern wie er es thun soll; sie giebt ihm nicht blos das spekulative, sondern das zum Leben allein nützliche praktische Urtheil.

Daß die komische Bühne nirgend ganz das ist, was sie seyn sollte, ist blos der Nachläßigkeit oder Unwissenheit derer zuzuschreiben, die das Schicksal der Künste in ihren Händen haben, und die Wichtigkeit dieser herrlichen Erfindung, die Menschen zugleich zu belustigen und zu unterrichten, nicht einsehen. Dieses benimmt aber der Wichtigkeit der Sache selbst so wenig, als der schlechte Zustand der öffentlichen Anstalten, wodurch die Bürger des Staats zur wahren Moralität, und die Jugend zur Zucht, Vernunft und Sitten sollten angeführt werden, an dem die unbegreifliche Nachläßigkeit derer, welche die Länder regieren, Schuld hat, diesen Veranstaltungen ihre Wirkung benimmt.

Man sieht die Bühne als eine Lustbarkeit an. Da sie es unstreitig ist, und ohne von ihrer belustigenden Kraft das geringste zu verlieren, einen höchst wichtigen

Ein-

Einfluß zur Ausbreitung der Vernunft und Rechtschaffenheit, zur Vertilgung der Thorheit und zur Heilung der Verderbniß haben kann; so ist es eine eben so große Barbarey, sich dieser Vortheile nicht zu bedienen, als es seyn würde, ein Kriegsheer zu bloßen Lustbarkeiten zu halten, und ihm deßwegen blos hölzerne Waffen zu geben.

§. 67.

Kurze Geschichte der Komödie.

Man hat keine zuverläßige Nachrichten von der Zeit und dem Orte der Erfindung des komischen Schauspiels. Die Athenienser eigneten sich dieselbe zu. Indessen hat Aristoteles schon angemerkt, daß man den eigentlichen Anfang und Fortgang desselben nicht so sicher wisse, als den, welchen die Tragödie gehabt hat. Eben dieser Philosoph berichtet, daß Epicharmus und Phormys, beyde aus Sicilien, zuerst eine bestimmte Handlung in die Komödie eingeführt haben. In Athen aber soll Krates, der nur wenig Jahre vor dem Aristophanes gelebt hat, die förmliche Komödie, die eine Handlung hat, von jenen nachgeahmt haben. Vor ihnen mag sie also irgend eine Lustbarkeit gewesen seyn, wie die heutigen Fastnachtslustbarkeiten; wie denn fast alle freye Völker zu allen Zeiten etwas dergleichen gehabt haben.

Aus einer solchen Lustbarkeit, wobey vielleicht, wie itzo noch an verschiedenen Orten geschieht, von einigen zum Possenreißen aufgelegten Personen öffentlich allerhand die Vorbeygehenden antastende Reden geführt wor-

den, kann die Komödie ihren Anfang genommen haben. Die älteste Form derselben in Athen scheinet noch nahe an ein solches Possenspiel zu gränzen. Aristophanes wirft seinen Vorgängern und selbst seinen Zeitverwandten vor, daß sie Gaukeleyen machen, um Kinder zum Lachen zu bringen, und daß ihre Stücke meistens aus Possen bestehen. Wir werden bald einen Umstand bemerken, der diesen schlechten Anfang der Komödie in völlige Gewißheit setzen wird.

Es kann auch seyn, daß die Komödie ihren Ursprung von Freudenfesten genommen, welche nach Einsammlung der Feldfrüchte einem freyen Volke so natürlich sind. Allem Vermuthen nach sind die ersten Lustspiele, aus denen hernach die völlige Komödie entstanden ist, blos persönliche Satiren gewesen, — vielleicht der Knechte gegen ihre Herren. Man kann um so viel weniger hieran zweifeln, da die förmliche Komödie anfänglich blos Personalsatiren zum Grund gehabt hat.

α.)

Die alte Komödie der Griechen.

In Athen hat die Komödie sich in drey verschiedenen Formen gezeiget. Die alte Komödie, nach der ersten uns bekannten Form, ist um die 82ste Olympias aufgekommen. Horaz nennt drey Dichter, die sich darinn hervorgethan haben, den Eupolis, Kratinus und Aristophanes. Wir haben nur von dem letzten noch einige Stücke, woraus wir uns einen Begriff von dieser Komödie machen können.

Die

Die Handlung ist von wirklichen, damals neuen Begebenheiten hergenommen, die Personen werden nach ihrem wahren Namen genennt, und vermittelst der Masken wurde sogar ihre Gestalt, so viel möglich, nachgeahmt. Sie führte lebende und sogar bey der Vorstellung gegenwärtige Personen auf. Dabey war sie ganz satirisch. Wer irgend eine wichtige Thorheit, es sey in Staatsgeschäften oder andern Angelegenheiten, begangen, oder wer übel gehandelt, die Geschäfte der Republik nicht gut geführt, oder wem sonst der Dichter übel gewollt hat, der wurde darinn öffentlich zur Schau ausgestellt und gemißhandelt. Selbst die Regierung, die politischen Einrichtungen und die Religion wurden bisweilen verlacht. Horaz beschreibt diesen Charakter der alten Komödie auf folgende Weise:

Eupolis atque Cratinus, Aristophanesque poetae
Atque alii quorum Comoedia prisca virorum est,
Si quis erat dignus describi, quod malus aut fur,
Quod moechus foret, aut sicarius, aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant. (*)

Demnach war diese Komödie eine beständige Satire über die Sitten und Handlungen der Zuschauer.

Die mechanische Einrichtung der Fabel kömmt dabey wenig in Betrachtung. Die Hauptsache waren die beissenden Spöttereyen über den Charakter und über die Aufführung der Athenienser. Oft war der Inhalt allegorisch:

(*) Serm. I. 4, 1-5.

Wolken, Frösche, Vögel, Wespen, wurden als Personen eingeführt.

Man wundert sich itzo darüber, daß damals den Komödienschreibern eine so ausgelassene Freyheit verstattet worden, da es heut zu Tage einem sehr übel bekommen würde, wenn er den geringsten Bürger auf der Schaubühne beschimpfte. Insbesondere kann man sich kaum vorstellen, daß Aristophanes ungeahndet das ganze athenienfische Volk, das ist, seine Zuschauer selbst, gemißhandelt, ihnen ihre Narrheit auf die beissendste Art vorgeworfen hat.

Man hat gemeynt, die Athenienser hätten eine solche unwiderstehliche Lust an witzigen Spöttereyen gehabt, daß sie es gut geheißen, auch wenn sie noch so beleidigend gewesen, nur damit sie lachen könnten. Der P. Brümoy meynet, daß den Dichtern diese Freyheit aus Politik verstattet worden, und daß die Vornehmen sich gerne mißhandeln lassen, damit das Volk über dem Lachen vergessen möchte, ihre Aufführung ernsthafter anzusehen.

Aber alle diese Auflösungen scheinen nicht hinlänglich zu seyn, und zum Theil sind sie falsch. Denn daß dem Volke selbst die persönliche Satire anstößig gewesen sey, ist daraus abzunehmen, daß diese Freyheit durch ein öffentliches Gesetz eingeschränkt worden ist. Daß es sogar sehr empfindlich geworden, wenn ein Dichter sich unterstanden, die Regierung zu tadeln, sieht man aus dem Beyspiel des Dichters Anaximandrides, der zum Tode ver-

verurtheilet worden, wegen eines einzigen satirischen Verses gegen die Regierung, der doch viel weniger sagt, als tausend Stellen des Aristophanes (*).

Die wahre Auflösung dieser Sache scheinet aus der ursprünglichen Form und den ersten Rechten der Komödie zu entstehen. Diese war dem Vermuthen nach, wie wir schon angemerkt, zuerst nichts anders, als eine grobe Lustbarkeit, die vermuthlich nur an Bacchusfesten erlaubt gewesen, und darinn bestanden, daß ein Trupp Lustigmacher sich an einen Ort hingestellt, oder vielleicht durch die Straßen der Stadt geschwärmt, um die Vorbeygehenden mit Schimpfwörtern anzugreifen. Dieser Muthwillen gehörte mit zu der Festfreyheit, und blieb hernach der sogenannten alten Komödie, so daß Aristophanes auf der Schaubühne, an den festlichen Tagen, da die Komödien aufgeführt wurden, Dinge sagen durfte, die er gewiß auf der Straße, oder an andern Tagen, ohne schwere Strafe nicht würde gesagt haben. Man konnte ihn deßwegen nicht belangen, weil ein Gesetz oder eine alte Gewohnheit diese Freyheit rechtfertigte. Diese Muthmaßung wird noch dadurch bestättiget, daß die Frey-

(*) Erwähnter Dichter soll in einer Komödie folgenden Vers des Euripides

Ἡ φυσις εβυλεθ' ἡ νομων υδεν μελει.

auf folgende Weise parodirt haben:

Ἡ πολις εβυλεθ' ἡ νομων υδεν μελει.

Die Regierung hat es befohlen, und kehrt sich nicht an die Gesetze.

Welche Freyheit!! — —

heit der alten Komödie durch ein förmliches Gesetz aufgehoben worden, welches nicht nöthig gewesen wäre, wenn sie nicht vorher durch ein Gesetz oder etwas eben so mächtiges wäre gutgeheißen worden.

β.)

Mittlere Komödie der Griechen.

Erwähntes Gesetz brachte die zweyte Form der Komödie auf, welche die mittlere Komödie genennt wird.

Die nunmehr aristokratisch gewordene Regierung in Athen verbot, wirklich lebende Personen aufzuführen. Man stellte also wahre Begebenheiten unter verdeckten oder fremden Namen vor, sonst behielt die Komödie die vorige beissende Art. Sie war also sehr wenig von der ersten unterschieden, weil die Handlung und Personen so geschildert wurden, daß niemand sie verkennen konnte.

Aristophanes und andere, die in der mittlern Komödie geschrieben haben, wußten also das Gesetz zu hintergehen, und blieben eben so ausgelassen, wie vorher, nur mit dem Unterschied, daß ihre Personen nicht mehr unter ihren wahren Namen erschienen. Da also das Gesetz nicht kräftig genug war, die Ausgelassenheit der Dichter einzuschränken, so wurde endlich durch ein neues Gesetz die Art der Komödie völlig verändert.

γ.)

Neue Komödie der Griechen.

Dieses gab zu der neuen Komödie der Griechen Gelegenheit. Sie durfte keine wirkliche Begebenheit mehr

zum

zum Grund der Handlung nehmen. Die Personen und Sachen mußten erdichtet seyn, so wie sie in der heutigen Komödie sind.

Da nun dergleichen erdichtete Begebenheiten sehr viel weniger Reizung haben, als das Wirkliche, was man selbst erlebt hat; so mußten die Dichter den Abgang dieser Reizung durch die künstlichen Verwicklungen und alle mechanische Bearbeitung des Plans ersetzen. Dadurch wurde also die Komödie erst zu einem wahren Kunstwerk, das nach einem Plan und nach Regeln mußte bearbeitet werden.

Unter den Griechen hat Menander den größten Ruhm in der neuen Komödie erlangt, und wie es scheint, vortreffliche Meisterstücke auf die Bühne gebracht. Die Fragmente davon geben uns einen hohen Begriff von der Vortrefflichkeit dieses Dichters, und lassen uns den Verlust seiner Werke desto lebhafter empfinden.

ſ.)

Komödie der Römer.

Die Römer fiengen viel später, nämlich erst im 514ten Jahre der Stadt, oder in der 135sten Olympias an, diese Spiele einzuführen. Sie wurden auch an heiligen Feyertagen gespielt, und wie Livius berichtet, als Mittel zur Versöhnung der erzörnten Götter angesehen (*). Sie empfien-

(*) Ludi scenici inter alia coelestis irae placamina instituti dicuntur. Primi Scenici ex Hetruria acciti.

empfiengen sie von den Etruskern. Bey was für einer Gelegenheit aber diese sie eingeführt, oder von welchem Volke sie nach Etrurien gekommen sey, ist unbekannt.

Die ersten Komödiendichter in Rom waren Livius Andronikus, Näv̈ius, und nach ihm Ennius, welche zugleich Dichter und Schauspieler waren. Die Form ihrer Komödie ist unbekannt. Cicero urtheilte, daß die Komödien des Livius nicht können zum zweytenmal gelesen werden (*). Kurz auf den Ennius folgten Plautus und Cäcilius; diese nahmen ihre Komödien, so wie Terentius, der nach ihnen gekommen ist, aus den griechischen Dichtern der neuern Komödie, die sie zum Theil frey übersetzten. Zu des Augustus Zeiten war Afranius vorzüglich der Komödie halber berühmt, von dem aber nichts übrig geblieben. Er unterschied sich vom Terenz darinn, daß seine Personen Römer waren, da jener nur griechische Personen aufgeführt hat.

Die römische Komödie wurde nach Verschiedenheit der Personen, in verschiedene Arten eingetheilt. Sie hatten *Comoedias praetextas*, *trabeatas*, *togatas* und *tabernarias*. Die beyden erstern hatten ihre Namen davon, daß sie Personen, die in den vornehmsten öffentlichen Aemtern stunden, und die ihrer Kleidung halber Praetextati und Trabeati hießen, vorstelleten. Die *Togata* führte Personen in der Toga auf, welches die Kleidung

der

(*) Livianae fabulae non satis dignae, quae iterum legantur. *De clar. Orat.*

der vornehmen Privatpersonen war. In der *Tabernaria* wurden die Personen aus dem gemeinen Haufen genommen. Von dieser Komödie waren wieder zwey Arten, die *Atellana*, welche ihren Namen von der Stadt Atella hatte, und die *Palliata* von dem griechischen Mantel, womit die spielenden Personen gekleidet waren, also genannt.

c.)

Komödie der neuern Zeiten.

Von dem ersten Anfang der neuen Komödie wissen wir wenig zuverläßiges. Wir vermuthen, daß entweder in Italien sich etwas von der römischen Komödie durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten erhalten habe, und daß nachher, da der Geschmack wieder anfieng etwas empor zu kommen, die Komödie wieder nach und nach sich der alten Form genähert habe. Es kann aber auch wol seyn, daß sie bey einigen neuern Völkern ohne Nachahmung, ohngefähr so entstanden ist, wie ehemals in Griechenland. Es verlohnt sich auch kaum der Mühe, in der Untersuchung über den Ursprung und den Fortgang der Komödie unter den neuern Völkern über das sechszehnte Jahrhundert hinaufzusteigen, da man weiß, daß die Schaubühne dieses Jahrhunderts nichts, als elende und ganz unförmliche Possenspiele gezeiget hat.

Indessen verdienet doch angemerkt zu werden, daß schon unter dem Papst Leo X. der berühmte Machiavel ein paar Komödien verfertiget hat, in denen der Geist des Terentius nicht ganz vermißt wird, und daß sogar

eine

eine noch ältere französische Komödie, von der Gattung des niedrig Komischen, *L'Avocat Patelin* genannt, sich noch auf der französischen Schaubühne zu erhalten scheint.

Erst mit dem XVII. Jahrhundert bekam die Komödie wieder eine erträgliche Gestalt; wiewol anfänglich die größte Schönheit desselben in listigen Ränken, seltsamen Zufällen, Verkleidungen und Verkennung der Personen, und in nächtlichen Abentheuern gesucht wurde. In dieser Art haben sich vorzüglich die spanischen Dichter hervorgethan.

Endlich kam um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Komödie in einer bessern, und der Würde dieses Schauspiels anständigern Gestalt hervor. In Frankreich brachte Moliere Stücke auf die Bühne, davon verschiedene werden gespielt werden, so lange die komische Schaubühne selbst bestehen wird.

Das gegenwärtige Jahrhundert hat die Komödien vom ernsthaften, zärtlichen und ins Traurige fallenden Inhalt hervorgebracht. — Aber auch in dem höhern Komischen scheint man noch nicht überall das Vorurtheil, daß die Komödie ein Possenspiel sey, abgelegt zu haben, da man noch immer in den ernsthaftesten Stücken lustige Bediente und neckische Kammermädgen antrifft (*).

Biogra-

(*) Es wäre noch über die Beschaffenheit der komischen Bühne in Deutschland sehr viel Interessantes hier beyzusetzen, und von mehrern komischen Dichtern, z. B. Leßing, Weiße, Schiller, Engel ꝛc. viel Ruhmwürdiges zu sagen; aber, um die engen Gränzen zu beobachten, ist es nothwendig, daß ich meine Leser auf die komische Geschichte des Herrn Friedrich Flögels (4. B.) hinweise, wo die Geschichte durch alle Nationen fortläuft.

Biographisch-ästhetische Anmerkungen über die ersten komischen Dichter des Alterthums.

§. 68.

Aristophenes.

Ein griechischer Komödiendichter. Von seinen Lebensumständen weiß man wenig. Das athenienſische Bürgerrecht wurde ihm streitig gemacht, aber er behauptete es. Zu seiner Zeit besaß Athen die größten Männer; denn er war ein Zeitgenosse des Sokrates und Perikles.

Damals scheinet die Komödie noch keine ordentliche Gestalt gehabt zu haben. Weder die Anordnung der Handlung, noch eine ordentliche Einrichtung der Bühne, noch die Wahrheit und Entwicklung der Charaktere, war damals in der Komödie bekannt. Dieses muß man beym Aristophanes nicht suchen. Die Form seiner Komödie ist noch sehr barbarisch, und mehr ein Possenspiel, als eine Handlung, in welcher sich Begebenheiten, Unternehmungen oder Charaktere entwickeln. Er führt zum Theil, nach dem Gebrauch der alten Komödie, wirkliche, damals in Athen lebende und unter den Zuschauern sich befindende, zum Theil allegorische Personen auf. Der Inhalt der Handlung ist allemal etwas aus den damaligen Begebenheiten der Stadt, und meistentheils politisch. Ausgelaſsener Muthwille, Personen von Athen durchzuziehen; ein unbedingter Vorsatz, das Volk, es koste was es wolle, lachen zu machen, und ihm Fastnachtspossen vorzuspielen, scheinet damals der Charakter der komischen Bühne gewesen zu seyn.

Diese

Diese Fehler der Einrichtung sind also nicht Fehler des Aristophanes, der sich nach der, vielleicht zum Gesetz gewordenen Mode seiner Zeit richten mußte. Aber sein ist der unerschöpfliche und alles durchdringende Witz, die höchste Gabe zu spotten, darinn weder Lucian, noch unter den Neuern Swift, noch irgend jemand gleich kömmt; die Sprache und der Ausdruck, den er im höchsten Grad der Vollkommenheit besessen hat. Daher in einem Sinngedichte, welches dem Plato zugeschrieben wird, gesagt wird, daß die Grazien sich so, wie er, ausdrücken würden. Sein ist die riesenmäßige Stärke, womit er die Demagogen und oft das ganze Volk selbst angegriffen hat. Es wäre vielleicht nicht übertrieben, wenn man sagte: daß in einer einzigen von seinen Komödien mehr Witz und Laune ist, als man auf den meisten neuern Bühnen in einem ganzen Jahre hört. Aber in einem Stücke sind auch mehr Grobheiten und Zoten, als man itzt auf der schlechtesten Hanswurstbühne duldet. Man kann diesen Dichter seiner Talente halber kaum genug loben, wegen des Mißbrauchs aber, den er bisweilen davon gemacht hat, auch kaum genug tadeln. Es ist ihm nichts ehrwürdig genug, wenn er in seiner spottenden Laune ist: sein Spott greift Götter und Menschen an. Mit dem Sokrates geht er, wie mit einem Lotterbuben um; Aeschilus, Sophokles und Euripides müssen überall seine Spöttereyen aushalten. Es scheinet überhaupt, daß der Geist der damaligen Komödie gewesen sey, große Männer dem Volke zum Spott preis zu geben.

Man

Man darf sich deßwegen nicht wundern, daß der ehrliche Plutarch ihn so ernstlich getadelt hat (*). Dieser Philosoph, der bey einem guten Verstand ein mit den besten Empfindungen erfülltes Herz hatte, das man in unserm Dichter ganz vermißt, mußte nothwendig unwillig auf den Mann seyn, dem alles Gute und Heilige gleichgültig oder gar verächtlich schien. Wäre dieser große Maun ein moralischer Mensch gewesen, so würde ihm der erste Ruhm unter den Dichtern gehören. Man nehme, sagt ein großer Kunstrichter (**), aus Aristophanes Werken die Flecken weg, die in einem unreinen Herzen ihren Grund haben, so bleibt eine bewundernswürdige Vortrefflichkeit übrig.

Man beschuldigt ihn insgemein, daß er durch seine Komödie, die Wolken genannt, die Beurtheilung des Sokrates

(*) S. die Vergleichung des Aristophanes und Menander, in Plutarchs kleinen Werken.

(**) Graviana della ragion poetica L. I. c. XX. Totti dall' opere sue questi vizi, che nascon da mente contaminata, rimangono della sua poesia virtu maravigliose: quali sono l'invenzioni cosi varie, e naturali, i costumi cosi propri, che Platone stimò questo poeta degno ritratto della republica d'Atene, onde lo propose a Dionisio, che di quel governo era curioso; gli aculei cosi penetranti, la felicità di titare al suo proposito, senza niuna apparenza di' forzo, le cose più l'ontane; i colpi tanto inaspettati e convenienti; la fecondita, pienezza, e quel, che a nostri orecchi, non può tutto penetrare, il sale attico, di cui l'altre lingue sono incapaci d'imitarne l'espressione.

krates vorbereitet habe. Aber der P. Brumoy hat gezeiget, daß dieses gar nicht wahrscheinlich sey (*).

§. 67.

Plautus.

Ein bekannter römischer Komödiendichter und Schauspieler. Man hält insgemein dafür, daß er sich einige Zeit nach dem Anfange des zweyten punischen Krieges, das ist, ohngefähr 200 Jahre vor der christlichen Zeitrechnung hervorgethan habe; sein Tod aber wird in die Zeit gesetzt, da der ältere Kato Censor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die komische Muse ganz zu seinem Gebot, und jedes der zwanzig von ihm übrig gebliebenen Stücke kann überhaupt (einzele Flecken, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen) als ein Muster einer guten Komödie angesehen werden; alle zusammen aber sind authentische Dokumente des römischen Geschmacks der damaligen Zeit. Daß sie zugleich ein wahrer Schatz von ächter lateinischer Wohlredenheit seyn, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Historische von diesem Dichter und seinen Werken zusammengetragen lesen möchte, kann die in Berlin herausgekommenen Beyträge zur Historie des Theaters im I. Theil nachsehen. Plautus war aus Sarsina in Umbrien gebürtig. Er soll von sehr geringer Herkunft gewesen seyn, und ein gar widriges Schicksal erfahren haben.

(*) Theatre des Grecs T. III. p. 46. & suiv.

haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftsteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Trödler, ein Müller oder Becker gewesen, ehe er sich in Rom als Dichter und Schauspieler gezeiget, ist unzuverläßig; hingegen sehr wahrscheinlich, daß er sich in seiner Jugend auf die Litteratur gelegt habe. Wenn er also auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philosoph Kleanthes, bey einem Müller oder Becker gedient hat; so mag es etwa zur Zeit einer großen Theurung gewesen seyn.

Da von den Komödien, die vor Plautus Zeiten auf die römische Bühne gekommen sind, nichts mehr vorhanden ist, so läßt sich nicht sagen, in welchem Zustand er dieses Schauspiel gefunden, und was man ihm darinn zu verdanken habe. Allem Ansehen nach hat er, wie in neuern Zeiten Moliere, die römische Komödie auf einmal zu einem Grad der Vollkommenheit erhoben, wovon man vor seiner Zeit sehr entfernt war. Einige Alten sagen, er habe hundert und dreyßig Komödien geschrieben. Es mag sich aber damit verhalten, wie mit dem alten deutschen Possenreißer Eulenspiegel, dem man alle gemein bekannten possierlichen Einfälle, deren Urheber nicht bekannt waren, zuschrieb. Denn schon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem Aulus Gellius sehen, in der plautinischen Sammlung so viel schlechte Stücke, daß dieser scharfsinnige Kunstrichter davon nur ein und zwanzig, die er für ächt hielt, auszeichnete. Diese würden die Varronischen genannt, und sind vermuthlich, wenigstens größtentheils die, welche wir noch itzt haben. Die-

ser Dichter hat sich sehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier ziehet aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß seine Stücke noch unter dem Kaiser Diokletian, und also beynahe 500 Jahre nach des Dichters Tode, gespielt worden.

Seine meisten Stücke sind freye Uebersetzungen oder Nachahmungen griechischer Stücke, deren Verfasser er insgemein in den Prologen nennt. Wenn man dieses bey Gelegenheit des ungünstigen Urtheils, das Quintilian über den Plautus äußert, in Erwägung nimmt; so muß man auf den Gedanken kommen, daß die Originale, nach denen dieser gearbeitet hat, höchst vortrefflich gewesen sind, da in den Nachahmungen noch so viel Schönes angetroffen wird.

Man kann überhaupt sagen, daß alles, was die komische Bühne lustig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, beym Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Personen von höchst possierlichen Charakteren, über die auch der ernsthafteste Mensch lachen muß; andere von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unsern Unwillen erwecken, aber denn auch wieder dadurch, daß sie nach Verdienst gehöhnt und verspottet, und überhaupt in ihrer schändlichen Blöße dargestellt werden, Vergnügen machen; Jünglinge, die sich bald aus Leichtsinn und Unbesonnenheit, bald aus Liederlichkeit in schwere Verlegenheiten stürzen, darinn sie entweder zu ihrer Besserung zu Schanden werden, oder daraus sie durch die Verschlagenheit und die Ränke eines

abge=

abgefeimten Buben, auch wol bisweilen durch die Vernunft eines ehrlichen und verständigen Knechts, gerissen werden. Aber zu einem recht angenehmen Kontrast findet man bisweilen neben einem Narren einen sehr verständigen, geraden und rechtschaffenen Mann; neben einer leichtfertigen Dirne ein Mädchen von sehr schätzbarem, interessantem und liebenswürdigem Charakter. An sehr komischen Vorfällen, seltsamen Verwicklungen, lächerlichen Irrungen, an sehr listigen und zum Theile höchst possierlichen Intriguen und unerwarteten Aufschließungen ist er durchaus reich.

Seinen immer lustigen Stoff behandelt Plautus in mancherley Absicht, wie ein großer Meister, der zwar nicht fein oder nach Kunstregeln, aber desto glücklicher in seiner angebohrnen Laune arbeitet, und, wenn er auch oft sich als einen Possenreißer zeiget, bisweilen auch als ein nachdenkender, sehr verständiger, ernsthafter und patriotischer Bürger erscheinet, der seine Zuhörer zwar meistentheils blos belustiget, bey Gelegenheit aber ihnen bald ernsthaft, bald beissend große Wahrheiten sagt. Sein Ausdruck ist durchgehends den Sachen höchst angemessen: im Lustigen ungemein launisch, und mit so viel Originaleinfällen durchflochten, daß man fast unaufhörlich dadurch überrascht wird. Was kann lustiger seyn, als Folgendes, aus dem Prolog des Pönulus:

Silete & tacete & animum advortite.
Audire jubet vos Imperator histricus.
Bonoque ut animo sedeant in subselliis
Et qui esurientes & qui saturi venerint.

Im Ernsthaften ist er gesetzt, kurz und nachdrücklich; obgleich ganz in dem natürlichsten Ton des gemeinen Umganges. Beyläufig bringet er sehr gute, bisweilen ganz vortreffliche und einen scharfen Beobachter der Menschen und der Sitten anzeigende Denksprüche an. Diese nehmen oft die Form sehr ernsthafter Lehren, nicht blos für das Privatleben, sondern auch für die allgemeinen öffentlichen Sitten an. Was kann einer tugendhaften Frau anständiger seyn, als folgende Gesinnungen:

Non ego illam mihi dotem duco esse quae dos dicitur:
Sed pudicitiam & pudorem & sedatum cupidinem,
Deum metum, parentum amorem & cognatum concordiam:
Tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosim probis. (*)

Sehr vortrefflich und höchst rührend ist die Art, wie in dem Perser ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schmaruzer, von einer schimpflichen Handlung abzubringen sucht:

Quamquam res nostrae sunt, pater, pauperculae,
Modice & modeste melius est vitam viuere:
Nam si ad paupertatem admigrant infamiae,
Grauior paupertas fit, fides sublestior.

Als sie ihm die Schande vorstellte, in die er sich stürzen würde, er aber diese Vorstellung verachtete, sagt sie ihm:

Pater, hominum immortalis est infamia,
Etiam tum viuit, cum esse credas mortuam.

Und

(*) Amphitr.

Und wie kann man nachdrücklicher und mit mehr Wahrheit von öffentlicher Rechtschaffenheit sprechen, als unser Verfasser in dieser Stelle thut. Einer bekömmt auf die Frage:

— Ut munitum muro tibi visum est oppidum?

dieſe Antwort:

Si incolae bene sunt morati, pulchre munitum arbitror.
Perfidia & peculatus ex urbe & auaritia si exulant,
Quarta inuidia, quinta ambitio, sexta obtrectatio,
Septima perjurium — indiligentia — injuria — scelus: —
Haec nisi aberunt, centuplex murus rebus servandis parum est. (*)

Wir führen dieſes blos zur Probe an; denn es wäre sehr leicht, eine große Sammlung von vortrefflichen Denksprüchen und Lehren aus dem Plautus zusammen zu tragen.

Von der Dreistigkeit, mit der er die verdorbenen Sitten seiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Curculio erscheinet zwischen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus, und sagt den Zuhörern, er wolle mittlerweile, bis die Personen wieder auftreten, den Zuschauern sagen, wo jede Art der Bürger, die sie etwa zu sprechen hätten, am gewissesten anzutreffen sey. Dann giebt er folgende Nachricht:

Qui perjurum conuenire volt hominem, mitto in Comitium.
Qui mendacem & glorioſum, apud Cloacinae sacrum.

(*) Perſa.

Ditis damnosos maritos sub Basilica quaerito.
Ibidem erunt scorta exoleta, quique stipulari solent.
Symbolarum Collatores apud forum piscarium.
In foro infimo boni homines, atque dites ambulant.
In medio propter canalem, ibi ostentatores meri.
Confidentes, garrulique & maleuoli supra Lacum
Qui alteri de nihilo audacter dicunt contumeliam,
Et qui ipsi sat habent, quod in se possit vere dicier.
Sub Veteribus, ibi sunt, qui dant, quique accipiunt foenore.
Pone aedem Castoris, ibi sunt, subito quibus credas male.
In Tusco vico, ibi sunt homines, qui ipsi sese venditant &c.

Man hat Ursache sich zu wundern, daß die neuern komischen Dichter den großen Reichthum jeder Art der komischen Schönheiten, der in Plautus liegt, sich so wenig zu Nutze gemacht haben. Ich kenne außer dem Aristophanes keinen Dichter, der die vim comicam nach allen ihren Wendungen so sehr in seiner Gewalt gehabt, als dieser.

Dabey dürfen wir aber seine Fehler nicht verschweigen. Nicht ohne Unwillen sieht man, daß er sich bisweilen bis zum Possenreißer erniedriget, der sich die unanständigsten Dinge erlaubt, und die Schaubühne als einen Ort ansieht,

Ubi lępos, joci, risus, vinum, ebrietas decent. (*)

Sogar

(*) Pseudol. Prolog.

Sogar mitten im Ernst, und wo es völlig widersprechend ist, treibt er bisweilen den Narren. Ich will nur ein einziges Beyspiel davon anführen. Ein junger Mensch sucht ein Mädchen, das er liebt, von dem Sklavenhändler, dem sie gehört, loszukaufen. Dieser war mit einigen Sklavinnen, darunter jenes Mädchen war, zu Schiffe gegangen, hatte Schiffbruch erlitten, und das Mädchen hatte sich gerettet, und sich in einen an der Küste liegenden Tempel der Venus, als in eine sichere Freystadt begeben. Hier will der Sklavenhändler sie mit Gewalt von der Statue der Göttinn wegreissen. Der Knecht des verliebten Jünglings kömmt dazu, erstaunet über die Gottlosigkeit des Sklavenhändlers u. s. w. Er sucht eine seinem Herrn so wichtige Person zu retten, und wendet sich deßhalb an einen nahe am Tempel wohnenden Alten, den er um Hülfe und Beystand anruft. Die Situation ist hier völlig ernsthaft; besonders aber ist der Alte, dessen Hülfe hier dem Knecht nöthig war, eine wichtige Person, die er nothwendig in sein Interesse ziehen muß. Und nun — man begreift nicht, wie so etwas Unsinniges dem Plautus habe einfallen können — mischt dieser Bube in die Rede, wodurch er den Alten zu seinem Beystand ruft, die ärgsten Possen und niedrigsten Spöttereyen gegen den Alten selbst, den er gewinnen will:

Te oro & quaeso, si speras tibi
Hoc anno multum futurum sirpe & Laserpitium
Atque ab lippitudine usque siccitas ut sit tibi.

In diesem abgeschmackten Ton fährt er, als ein lebhaf-

ter deutscher Hanswurst, eine ganze Weile fort, ehe er seinen Antrag wirklich eröffnet.

Ueberhaupt sind des Plautus Komödien bey allen Schönheiten voll Flecken, womit sein komischer Muthwille sie besprizt, und die er abzuwischen sich nicht die geringste Mühe gegeben hat; vermuthlich, weil er sie zur Belustigung des Pöbels brauchen konnte. Da seine Stücke insgemein griechischen Inhalts sind, er aber sich die Mühe nicht genommen, die Einheit des Charakters zu beobachten, geschieht es nicht selten, daß man den Areopagus und das Capitolium zugleich im Gesichte hat, zugleich in Rom und in Athen ist. Um die Beobachtung des Uebli-chen bekümmert er sich eben so wenig, als jener Maler, der in dem Gemälde von dem Einzuge Christi nach Jerusalem die Eselin mit einer Decke behängt hat, worauf die Wappen der XIII. Schweizer Kantone gestickt waren. In seinem Amphitruo wird einer Geldsorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater, aufgekommen ist. Bisweilen läßt er den Schauspieler mitten im Spiel plötzlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter oder Merkur, den er vorstellt, zum Komödianten werden. Ungereimtheiten von dieser und mehrern Arten kommen häufig beym Plautus vor. Dessen ungeachtet wäre jede einzele seiner Komödien schon hinreichend, uns einen hohen Begriff von seinen Talenten für die komische Bühne zu geben.

§. 70.

§. 70.

Terentius.

Der bekannte römische Komödienschreiber. Er war aus Karthago gebürtig, und in seiner Kindheit ein Sklave des römischen Rathsherrn Terentius Lucanus, der ihn gut erzogen, und noch ganz jung frey gesprochen hat. Er war noch in der Kindheit, da Plautus starb, und schon in seinem 18ten Jahr soll die Andria, sein erstes Stück, gespielt worden seyn. Man erzählt bey dieser Gelegenheit eine artige Anekdote von ihm. Als er, wie es in Rom der Gebrauch war, sein Lustspiel Andria den Aedilen überreichte, sagte ihm der Aedil Cerius, der eben an der Tafel war, er sollte sein Stück ihm vorlesen. Weil er unbekannt und schlecht gekleidet war, so wurde ihm neben dem Tisch eine Bank hingesetzt. Er hatte aber kaum einige Verse gelesen, als man so viel Achtung für ihn bekam, ihn zur Tafel zu ziehen, und ihn zu bitten, das ganze Stück nach aufgehobener Tafel zu lesen.

Er gewann bald große Achtung. Lälius und Scipio, zwey der ersten Männer in Rom, waren seine Freunde, und sollen ihm bisweilen bey Verfertigung seiner Stücke geholfen haben. Seine Feinde wollten ihm dieses zur Last legen, er aber rechnete sichs zur Ehre, und lehnt deßhalb in dem Prolog zu den Adelphis die Beschuldigung sehr schwach von sich ab. Einige haben geglaubt, daß die Freunde, von denen der Dichter am angezeigten Orte spricht, nicht Scipio und Lälius seyn können, weil sie

damals

damals noch zu jung gewesen, sondern daß die vornehmen Männer, deren Beystand der Dichter nicht läugnet, **Q. Fabius Labeo** und **Max. Popilius**, beyde konsularische Männer und Dichter, sind; oder sie meynen, **Sulpitius Gallus**, ein gelehrter Mann, der diese Schauspiele zuerst in den konsularischen Spielen eingeführt, habe unserm Dichter geholfen.

Nachdem er die sechs Stücke, die wir noch haben, verfertiget hatte, reisete er noch vor seinem 35sten Jahre nach Griechenland, und auf dieser Reise ist er gestorben. Einige sagen, er sey auf der See bey seiner Zurückreise verunglückt. Er soll in Griechenland 108 Komödien des Menanders übersetzt haben; sie sind, so wie die Originale, verloren. Man wollte ehedem wissen, daß von seinen sechs Komödien der **Phormio** und die **Hecyra** aus dem Apollodorus, die übrigen aber aus dem Menander genommen sind. Er hinterließ eine Tochter, die an einen römischen Ritter verheyrathet worden.

Cäsar scheinet den Terenz gegen sein Urbild, den Menander, schwach gefunden zu haben; wenn folgendes Sinngedicht, wie man sagt, wirklich von diesem Diktator ist:

Tu quoque, tu in summis o dimidiate Menander
Poneris, & merito, puri sermonis amator.
Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis
Comica, ut aequo virtus polleret honore
Cum Graecis, neque in hac despectus parte jaceres;
Unum hoc maceror & doleo, tibi deesse Terenti.

Von

Von wem übrigens dieses kleine Gedicht seyn mag, so scheinet das Urtheil, das darinn von unserm Dichter gefällt wird, ganz richtig zu seyn. So vortrefflich seine Komödien sind, so fehlt es ihnen an dem komischen Salze, wenn man sie auch nur mit den Plautinischen vergleichet.

Seine Schreibart ist höchst gefällig, rein und überlegt; seine Charaktere besser gezeichnet und ausgeführt, als des Plautus seine; er besitzt sich beständig, läßt sich keinen Augenblick vom poetischen Feuer oder von Laune überraschen, weder etwas unbedachtsames zu sagen, noch gegen den reinsten Geschmack anzustoßen. Aber bey ihm wird mehr geredt, als gethan, welches beym Plautus gerade umgekehrt ist. Er überrascht selten, aber er hört nicht einen Augenblick auf unterhaltend zu seyn; denn alle Reden und Handlungen, alle Schritte seiner Personen, sind ihren Charakteren, ihrem Stand und Alter angemessen. Wo er ernsthaft ist, nähert er sich deßwegen dem Tragischen nicht, und wo er komisch ist, ist er es immer auf eine edle Weise. Er ist ein höchst vernünftiger Dichter; sein ist die komische Anständigkeit in den Reden und Handlungen, so wie der komische Muthwillen dem Plautus eigen ist.

Seine größte Kunst besteht in Zeichnung der Charaktere, und Donat merkt wol an, daß es ihm sogar gelungen, das Schwerste mit Anstand zu thun; Kourtisanen, die nicht anstößig sind, einzuführen, etiam con-

tra

tra praescripta comica meretrices interdum non malas introducere (*).

Sein Charakter des Chremes in dem Heautontimorumeno, ingleichem der Charakter des Mitio in den Adelphis, besonders die 5te Scene des IV. Aufzuges, sind große Meisterstücke.

In Sittensprüchen ist er sehr glücklich, und zeiget sich als einen großen Kenner der Menschen; er sagt weder alltägliche, noch übertriebene Dinge, sondern solche, die

---

(*) Nur eine Probe, daß er auch diese niedrigen Geschöpfe aus dem Schlamm zu heben gewußt habe, liegt in folgender Stelle:

Et eum egomet nunc mecum in animo vitam tuam considero
Atque vostrum omnium, volgus qui ab sese segregant:
Et vos esse istius modi & nos non esse, haud mirabile est,
Nam vobis expedit esse bonas: nos quibuscum res est, non sinunt;
Quippe forma impulsi nostra nos amatores colunt.
Ubi haec imminuta est, illi suum animum alio conferunt.
Nisi si prospectum est interea aliquid, desertae viuimus.
Vobis cum uno semel aetatem agere decretum est viro,
Cujus mos maxume est consimilis vostrum, hi se ad vos applicant;
Hoc beneficio utrique ab utrisque vero deuincimini:
Ut numquam ulla amori vostro incidere possit calamitas.

Heautontim. Act. II. Sc. 3.

die ein Mann von großer Vernunft, nach genauer Beobachtung dessen, was in der großen Welt vorgeht, denkt. Er ist weder ein ängstlicher, noch ein alltäglicher Sittenlehrer.

Die Sitten seiner Personen sind in der höchsten Vollkommenheit nach einer schönen Natur gezeichnet. Ein Neuerer, dessen Name mir unbekannt ist, scheint hievon vollkommen richtig geurtheilt zu haben (*), wenn er die Liebe, so wie unser Dichter sie behandelt, der französischen Theatergalanterie vorzieht.

Man kann überhaupt sagen, Terenz sey der komische Dichter aller Menschen von feiner Lebensart. Und wenn irgend ein Römer die edle Einfalt der Schreibart, die Cicero den Atticismus nennt, erreicht hat, so treffen wir sie in diesen Komödien an.

Tragödie.

(*) Si vous avez des Amans à peindre, lisez l'éfclave africain: écoutez Phedria dans l'Eunuque & vous serez à jamais degouté de toutes ces galanteries miserables & froides qui defigurent la plûpart de nos piéces. *Gaz. Litt. Oct.* 1765. *p.* 257.

Tragödie.

§. 71.

Charakter des Tragischen. (*)

Der Hauptcharakter des Tragischen besteht in der innern Größe oder Wichtigkeit der vorgestellten Gegenstände. Die Personen müssen entweder durch ihren innern Charakter, oder durch ihren Rang, ihre Würde und ihren Einfluß auf die Gesellschaft, darinn sie leben, wichtig seyn. Die Handlung muß nicht auf ein geringes oder vorübergehendes Interesse gegründet seyn; sondern die Wohlfahrt oder den gänzlichen Untergang großer Personen oder gar ganzer Familien oder Gesellschaften entscheiden.

Die Alten haben, wie bekannt ist, die Hauptpersonen niemals aus dem Privatstand genommen; und noch gegenwärtig kömmt man durchgehends darinn überein, daß die tragische Bühne Personen von hohem, öffentlichem Cha-

(*) Das Wort tragisch bedeutet etwas, das der Tragödie eigen ist, oder sich für dieselbe gut schicket. In diesem Sinne sagt man, eine Handlung, eine Begebenheit, eine Leidenschaft sey tragisch. In etwas eingeschränktern Sinne werden Zufälle, Begebenheiten oder Handlungen, wodurch beträchtliche Unglücksfälle veranlasset oder hervorgebracht werden, tragisch genennt; weil man gewohnt ist, dergleichen in dem Trauerspiel zu sehen. — Wir nehmen hier das Wort in dem erstern allgemeinen Sinne, von dem, was sich zur Tragödie schicket, oder ihr eigen ist.

Charakter erfodere. Man hat deßwegen dem pathetischen Drama, dessen Hauptpersonen aus dem Privatstand genommen sind, den besondern Namen des bürgerlichen Trauerspiels gegeben, dem doch einige Kunstrichter den Rang der Tragödie streitig machen wollen.

Daß auch Privatpersonen durch die Größe des Gemüthscharakters in bloßen Privatangelegenheiten, in einem ganz merkwürdigen Licht erscheinen, oder von außerordentlichen Unglücksfällen betroffen werden können, wird niemand läugnen. Aber wenn ein großer Charakter sich gehörig entwickeln soll, so muß doch das Interesse, wodurch er in Wirksamkeit gesetzt wird, von Wichtigkeit seyn; und Begebenheiten, die recht tragisch seyn sollen, müssen entweder viel Menschen zugleich, oder Personen von hohem Range betreffen.

§. 72.

Stoff und Endzweck der tragischen Bühne.

Soll die tragische Bühne zu etwas wichtigerm, als zum bloßen Zeitvertreib dienen, so scheinet wenigstens so viel gewiß zu seyn, daß der Stoff dazu vorzüglich von öffentlichen und Nationalangelegenheiten zu nehmen sey.

Es ist ohne Zweifel eine für jeden Staat wichtige Sache, daß der Bürger desselben jede Privatangelegenheit in Vergleichung des allgemeinen Interesse für etwas geringes halte; ohne diesen Geist kann keine Nation groß, vielleicht nicht einmal stark und in ihrer Verfassung fest

seyn. Durch öftere Vorstellung sogenannter bürgerlicher Trauerspiele aber würden die Zuschauer sich gewöhnen, an öffentlichen Angelegenheiten eben so starken und warmen Antheil zu nehmen, als an ihren eigenen.

Wenn wir dem tragischen Schauspiel sein eigenes Ziel zu setzen hätten, so würden wir es so setzen, daß die Gemüther der Zuschauer dadurch gestärkt, zu großen und männlichen Gesinnungen geführet, und für die wichtigsten öffentlichen Angelegenheiten zu außerordentlicher Anstrengung der Kräfte gereizt würden. Wir würden vorschlagen, die Tragödie zu einem völlig männlichen großen Schauspiel zu machen; und die Leidenschaften der zärtlichern Art auf die komische Bühne einschränken. Wir würden die Liebe zur Freyheit, die Begierde nach edlem Ruhm, den Eifer für das allgemeine Beßte, Abscheu und Widersetzung gegen Gewaltthätigkeit, Verachtung des Privatintereſſe — selbst des Lebens, wenn es auf den Dienst des Staats ankömmt, und andere große heroische Gesinnungen zur Grundlage der tragischen Schaubühne vorschlagen.

Freylich gewinnen die Trauerspiele von zärtlicherm Inhalt fast durchgehends, besonders in Deutschland, den allgemeinsten Beyfall. Denn jeder Mensch ist zärtlich trauriger Empfindungen fähig, und geneigt, die Wollust eines unthätigen Mitleidens zu genießen. Vielleicht kömmt es eben daher, daß fast durchgehends im Trauerspiel die Tugend leidend und durch eine traurige Katastrophe besiegt

siegt vorgestellt wird. Sollte man es aber für die tragische Bühne weniger schicklich halten, daß die Tugend nach einem schweren und wichtigen Kampf den Sieg davon trüge, und die ganze Handlung einen glücklichen, aber doch großen und bewunderungswürdigen Ausgang bekäme?

Es giebt Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten, Lagen und Unternehmungen, die man vorzüglich tragisch nennen kann; weil sie sich sehr gut zur Tragödie schicken. Die finstere Grausamkeit eines Tyrannen; die Standhaftigkeit in höchsten Unglücksfällen, und überhaupt jede vorzügliche Größe der Seele, die sich bey wichtigen Gelegenheiten zeiget, sind tragische Charaktere.

Zu tragischen Leidenschaften rechnen wir Haß, Zorn, Rachgierde, Eifersucht, an Personen von großer Macht, oder wenn sie überhaupt sich unter großen und merkwürdigen Umständen zeigen. Die heftigste Liebe kann nur unter seltenen Umständen wahrhaftig tragisch seyn (*). Aber väterliche oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragische Situationen hervorbringen.

Tragisch sind die Begebenheiten und Unternehmungen vorzüglich zu nennen, wobey es auf die Rettung oder den Untergang ganzer Gesellschaften, ganzer Staaten ankömmt. Dergleichen Gegenstände haben die wahre tragische Größe, wodurch die Zuschauer unwiderstehlich hingerissen oder erschüttert werden.

(*) S. Art. Liebe.

§. 73.

Bestimmung und Eintheilung der Tragödie.

Um den Begriff der Tragödie oder des Trauerspiels nicht allzusehr einzuschränken, wollen wir jede theatralische Vorstellung einer wichtigen und pathetischen Handlung hieher rechnen.

Nach diesem Begriff wäre die Tragödie von der Komödie blos durch die größere Wichtigkeit und den hohen Ernst ihres Inhalts ausgezeichnet. Wir halten es wenigstens nicht für gut, daß man ihren Charakter blos auf die Erweckung des Mitleidens und Schreckens einschränke.

Aber bey dem allgemeinen Charakter einer ganz ernsthaften und pathetischen Handlung kann das Trauerspiel noch von verschiedener Art seyn. Wir glauben wenigstens, daß es nicht ganz ohne Nutzen seyn werde, wenn wir folgende vier Arten von einander unterscheiden.

Zu der ersten Art rechnen wir solche, darinn ein tragischer Charakter den Hauptstoff ausmachet; — die zweyte Art würde eine tragische Leidenschaft, — die dritte eine tragische Unternehmung, — und die vierte eine solche Begebenheit behandeln. — — Zwar kommen Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten und Unternehmungen in jedem Trauerspiel vor; dennoch aber unterscheidet sich eine Art von der andern dadurch, daß eines oder das andere dieser vier Dinge das Fundament der ganzen Handlung ist (*).

§. 74.

(*) Wir wollen uns darüber erklären, damit man jede Art zu behandeln wisse.

§. 74.

Trauerspiel der Charaktere.

Es giebt Charaktere, die verdienen, vor einem ganzen Volk entweder zur Bewunderung und Verehrung, oder zum Schrecken, Abscheu oder Haß entwickelt zu werden. Dieß ist so offenbar, daß es keiner Ausführung bedarf.

Hat sich ein Dichter vorgesetzt, einen solchen Charakter im Trauerspiel zu behandeln, so kömmt es auf eine kluge Wahl der Handlung an. Diese muß nicht nothwendig groß seyn; denn auch in geringern Handlungen kann sich ein sehr wichtiger Charakter entwickeln. So hat Sophokles den Charakter des Tyrannen Kreon in seiner Antigone in einem wahrhaftig tragischen Licht gezeiget, obgleich die Handlung des Stücks an sich keine vorzügliche Größe hat. Eine geringscheinende Sache kann von wichtigen Folgen seyn. Also könnte der Minister eines eigensinnigen Monarchen das Aeußerste versuchen, seinen Herrn von einer an sich wenig scheinbaren Sache wegen der schlimmen Folgen, die er davon voraussieht, abzuhalten; und dadurch könnte der Dichter sich die Gelegenheit machen, einen sehr großen Charakter in ein helles Licht zu setzen.

In dieser Art des Trauerspiels würde die Handlung durch die Größe der Charaktere wichtig; und sie ist deßwegen schätzbar, weil sie dem Dichter die Wahl der Handlung sehr erleichtert. Man findet überall in der Geschichte der Völker große Charaktere; aber selten sind große Hand-

lungen oder Begebenheiten, die zur Vorstellung auf der Schaubühne schicklich wären. So sind z. B. der Tod des Kato, oder die Entlassung der Berenice von dem Hofe des Titus keine Begebenheiten, die als solche sich zur Tragödie schickten, wenn sie nicht durch die Größe der Charaktere des Kato und Titus dazu erhoben würden.

Darinn besteht also das Wesen dieser Art, daß sie ihre Größe oder Würde durch den Charakter der Personen, der sich dabey in vollem Lichte zeiget, erhalten. So ist der Prometheus des Aeschylus ein sonderbares Trauerspiel, das blos durch den erstaunlichen Charakter des Prometheus merkwürdig wird. — So könnten der Tod des Sokrates, des Seneka, Stoff zu Tragödien dieser Art geben. Die Handlung oder Begebenheit würde in keinem dieser Fälle für die tragische Bühne groß genug seyn; aber der Charakter des Helden könnte so behandelt werden, daß das Stück die Größe und das Pathos, die zum Trauerspiel erfodert werden, dadurch erhielten.

§. 75.

Trauerspiel der Leidenschaft.

Trauerspiele von Leidenschaften wären solche, an denen man die fatale Wirkung großer, aber vorübergehender Leidenschaften vor Augen legte, des Zorns, der Eifersucht, der Rache, des Neides u. dgl.

Auch hier ist die Begebenheit selbst das wenigste; nur muß freylich bey schädlichen oder gefährlichen Leidenschaften

schaften die Fabel so eingerichtet seyn, daß dieselben unglückliche Wirkungen haben. In dem Leben des Alexanders kommen verschiedene tragische Ausbrüche vorübergehender Leidenschaften vor, die für das Trauerspiel sehr bequem wären. Der Zorn, der den Tod des Klitus verursachte; die Reue, die darauf folgte; die Raserey, während welcher er Persepolis in Brand steckte, und noch mehr dergleichen vorübergehende Ausbrüche heftiger Leidenschaften könnten auf eine wahrhaftig tragische Art behandelt werden (*).

§. 76.

Trauerspiel der Begebenheit.

Zu Trauerspielen von Begebenheiten müssen wichtige Unglücksfälle zum Grund der Handlung gelegt werden, die schon an sich interessant genug sind, und die der Dichter noch dadurch merkwürdiger macht, daß er die verschiedenen Wirkungen derselben auf Personen von hohem Stand, Rang, von merkwürdigem Charakter zeigt.

Dem Staat den Untergang drohende Niederlagen der Kriegsheere, Pest, Verwüstungen ganzer Länder, plötzlich einreissende allgemeine Noth, sind Begebenheiten, die leicht zu behandeln sind, und wobey der Dichter die an der Handlung theilnehmende Personen in sehr merkwürdigen Gemüthsfassungen zeigen kann.

(*) Man kann nun selbst auf interessantere Gegenstände dieser Art eine gute Anwendung machen, die mehr der deutschen Schaubühne dient.

§. 77.

Trauerspiel der Unternehmung.

Es giebt auch Unternehmungen, die zum Grund der Handlung können gelegt werden. Veränderungen im Staat, Unterdrückung eines Tyrannen, Hintertreibung eines großen Projekts u. dgl. Diese Art ist vielleicht die schwereste sowol in Behandlung der Charaktere, als in Ansehung des Mechanischen der Kunst (*).

§. 78.

Von dem Nutzen und der Behandlungsart dieser vier Hauptgattungen des Trauerspiels.

α.)

Der Charaktere und Leidenschaften.

Bey diesen beyden Gattungen ist der Nutzen offenbar genug. Der Dichter hat unmittelbare Gelegenheit dabey, das Gute in den Charakteren und Leidenschaften der Verehrung und Bewunderung der Zuschauer, das Böse der Verabscheuung und dem Haß derselben darzustellen.

Hier ist also der Nutzen unmittelbar, und der Dichter kann leicht vermeiden, daß der Einwurf, den Plato über-

---

(*) Diese sind die Hauptgattungen des Trauerspiels. — Wenn der Dichter nur die Beschaffenheit der dramatischen Handlung überhaupt wol studirt, und die Gattung des Trauerspiels richtig gewählt hat, so wird es für ihn nicht mehr schwer seyn, dasselbe ordentlich und zweckmäßig zu behandeln. Wir wollen doch noch zu dessen mehrerm Behuf einige nützliche Anmerkungen hinzusetzen.

überhaupt gegen das Trauerspiel macht, daß es durch Nachahmung böser Sitten das Gemüth nach und nach an dieselben gewöhne, und den billigen Abscheu dafür schwäche, ihn nicht treffe (*). Er muß sich hüten, Mitleiden für böse Menschen zu erwecken; das Laster muß er mit Abscheu, heftige Leidenschaften aber mit Furcht und Schrecken zu begleiten suchen. Abscheu vor großen Lastern, Furcht und Schrecken, als Folgen von übertriebener Leidenschaft, können nicht zu weit getrieben werden. Man muß nur das Weichliche, Weibische oder gar Kindische vermeiden.

Nur vor einer Art des Uebertriebenen muß der Dichter gewarnet werden. Die alten Dichter scheinen in Behandlung der Charaktere und Leidenschaften sich näher an der Natur gehalten zu haben, als die meisten Neuern. Diese übertreiben die Sachen gar zu oft. Mancher Dichter scheint nur den Menschen für grausam zu halten, der alles um sich herum ermordet; nur den für zaghaft, der die Luft mit Heulen und Jammern erfüllt; nur den für standhaft, der wie jene abentheuerliche Ritter in tausend Gefahren sich mit der größten Unbesonnenheit stürzet, und ganze Heere erlegen will. In diesen Fehler ist der große

(*) Plato hält überhaupt die heftigen Leidenschaften für unanständig, und es scheinet, als wenn er blos deßwegen das Trauerspiel verwerfe, weil man den Menschen zu heftigen Leidenschaften nicht reizen soll. Und nicht ohne Grund. Denn es giebt Leidenschaften, die, wenn man sie oft und stark fühlt, das Gemüth erniedrigen, und die Nerven des Geistes schwächen, wie z. B. Zärtlichkeit und Traurigkeit, die aber hier selten Platz haben.

Korneille gar oft gefallen. Man sieht leicht, daß eine solche Behandlung der Leidenschaften und der Charaktere nicht nur von keinem Nutzen, sondern gar schädlich sey. Eine prahlerische Größe erweckt keine Bewunderung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenschaften, die man uns vorbildet, wird kalt und ohne Kraft.

Liebe, Bewunderung, Haß und Abscheu sind die Leidenschaften, welche die zwey erstern Arten des Trauerspiels in dem Zuschauer erwecken sollen. Sie müssen aber nicht erzwungen, nicht durch übernatürliche Gegenstände mit Gewalt, nicht durch Ueberlistung, wie bey Kindern —, sondern auf eine natürliche Weise, auf eine Art, die auf nachdenkende, männliche Gemüther wirkt, nach und nach erzeuget werden. Man muß uns das Innere der Charaktere und Leidenschaften, nicht nur das Aeußere derselben sehen lassen.

B.)

Der Begebenheiten.

Das Trauerspiel der Begebenheiten kann auf eine ihm eigene Art nützlich werden. Der verehrungswürdige **Mark Aurel** sagt in seinen moralischen Gedanken, das Trauerspiel sey zuerst erfunden worden, um die Menschen zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich seyn, und sie zu lehren, dieselben mit Geduld zu ertragen (*); dieses ist ein Nutzen, den man aus dem Trauerspiel ziehen kann. Man erhält ihn dadurch gewisser, als durch

(*) S. B. XI.

durch die Geschichte, die uns alles von weitem zeiget, da das Schauspiel, weil wir die Sachen vor uns sehen, ungleich stärker auf uns wirket. Unglücksfälle, die zu unsern Zeiten in entlegenen Ländern geschehen, rühren uns wenig; noch weniger die, welche durch Raum und Zeit zugleich entfernt sind. Man hat deßwegen den wichtigsten Begebenheiten oft die Kraft der Dichtkunst leihen müssen, welche uns die Gegenstände näher für das Gesicht bringt. Dieses ist die Absicht der Epopöe; aber das Schauspiel bringt sie uns wirklich vor Augen, und hat deßwegen die größte Kraft.

Was demnach wichtige Unglücksfälle lehrreiches an sich haben, sowol durch sich selbst, als durch das verschiedene Betragen der Menschen, das kann dieses Trauerspiel uns auf die vollkommenste Art verschaffen. Die Ungewißheit und Unzuverläßigkeit aller menschlichen Veranstaltungen; der Heldenmuth, womit einige Menschen das Unglück ertragen, die Schwachheit, die andere dabey äußern; was Vernunft, Tugend und Religion auf der einen Seite, was Leidenschaften und bloße Sinnlichkeit auf der andern Seite, bey ernsthaften Vorfällen in dem Betragen des Menschen wirken; was ein Mensch vor dem andern, ein Stand vor dem anderm, eine Lebensart vor der andern zuvor oder zurück hat, wird uns in diesem Trauerspiel nicht gelehrt, sondern unauslöschlich in die Empfindung eingegraben (*).

Sollen

(*) Wenn Aristoteles sagt, daß das Trauerspiel durch Erweckung des Mitleidens und Schreckens, das Gemüth von

Sollen aber diese Vortheile durch das Trauerspiel wirklich erhalten werden, so muß der Dichter die Leidenschaften mit Verstand behandeln, so wie die Griechen es unstreitig gethan haben, deren Personen überhaupt gesetzter und männlicher sind, als man sie auf der heutigen Schaubühne sieht. Wer mit weichlichen, zaghaften, durch Unglücksfälle außer sich gesetzten Menschen lebt, der verliert alle Stärke der Seele; und diese Wirkung könnte auch das Trauerspiel haben, dessen Personen zaghaft, weinerlich und jammernd sind. Man kann den Schmerz, die Furcht, die Bangigkeit, das Schrecken, als ein Mann und auch als ein Kind fühlen. Auf die erste Art muß es der tragische Dichter fühlen lassen.

Diejenigen irren sehr, welche in dem Trauerspiel den Zuschauer durch übertriebene Empfindlichkeit, durch Heulen und Klagen zu rühren suchen, da die Großmuth und Gelassenheit bey dem Unglück edler ist, als die große Empfindlichkeit. Durch Heulen und Klagen wird nur der Pöbel gerührt (*). Wenn der Trauerspieldichter seinem Volke

---

von diesen Leidenschaften reinige; so haben die Ausleger viele Mühe, dieser Anmerkung einen begreiflichen Sinn zu geben. Aber in dieser Art des Trauerspiels ist es nicht schwer zu erklären. Denn dieß Schauspiel macht uns mit Unglücksfällen bekannt und vertraut, erweckt Mitleiden und Schrecken, aber eben dadurch macht es uns stark, sie zu ertragen.

(*) Diejenigen, sagt Plutarch, welche die Kornelia, die Mutter der Gracchen, für wahnwitzig gehalten, weil sie den Mord ihrer Söhne mit Standhaftigkeit ertragen, sind selbst wahnwitzig und für das Große der Tugend unempfindlich gewesen.

Volke nützlich seyn will, so sehe er auf große Tugenden, und lasse seine Helden im Unglück edel und standhaft, nicht aber zaghaft seyn.

Es läßt sich hier fragen, woher es doch komme, daß die Neuern so gerne Unglücksfälle der Verliebten auf die tragische Bühne bringen, wovon man kaum wenige Spuren bey den Alten findet. Ohne Zweifel waren sie den Alten nicht wichtig, nicht ernsthaft, nicht männlich genug; ohne Zweifel urtheilten sie von diesem Tragischen, daß es das Gemüth zu weichlich mache: und daher läßt sich abnehmen, was für eine Art und was für ein Maaß der Rührung sie zu erreichen gesucht haben.

Das Trauerspiel der Begebenheiten kann auf zweyerley Weise behandelt werden; entweder kann das volle Unglück, das den Inhalt der Handlung ausmacht, schon von Anfang vorhanden seyn; oder es entsteht erst durch die Handlung.

Im ersten Fall muß die Handlung so geführt werden, daß sie mit dem Ausgang, den das Unglück hat, mit dem, was dadurch in dem Zustand der handelnden Personen hervorgebracht wird, ihr Ende erreicht; so wie in dem Oedipus zu Theben des Sophokles, und im Hippolitus des Euripides, dem Ajax des Sophokles. — Im andern Fall entsteht das Unglück aus der Handlung, welche sich eigentlich damit endiget. Diese Art scheinet von geringerm Werth zu seyn, als die erstere.

7.)
Der Unternehmungen.

Die Handlung dieses Trauerspiels besteht in einer wichtigen Unternehmung, wie z. B. in der Elektra, in der Iphigenia in Tauris, und tausend andern.

Es ist leicht, die Wichtigkeit dieser Gattung einzusehen. Das Gemüth ist gleich vom Anfang in einer grossen Spannung, und von Seite der handelnden Personen werden die wichtigsten Gemüthskräfte angestrengt. Bald ist die höchste Klugheit, bald großer Verstand, bald Verschlagenheit, bald ausnehmender Muth, bald Verläugnung seiner selbst, bald eine andere große Eigenschaft des Geistes oder des Herzens, oft mehrere zugleich, durch die ganze Handlung in beständiger Wirksamkeit. Dazu kommen denn die dagegen arbeitenden Kräfte, die zu überwinden sind, wenn der Ausgang dem Unternehmen gemäß; oder die überwunden werden, wenn das Unternehmen fehl schlägt. Kurz, was in dem Bestreben der Menschen groß und wichtig seyn kann, was Zufall und gute oder schlechte Aufführung bewirken oder veranlassen, kann in dieser Gattung vorgestellt werden.

Dieses Trauerspiel kann zur Schule jeder heroischen Tugend werden; zugleich aber kann es jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden sind, jeden Zufall, der sie befördert oder zernichtet, jede befördernde oder hindernde Ursache großer Begebenheiten vor Augen legen. An der Wichtigkeit dieser Gattung kann niemand zweifeln;

feln; so wenig als an der Schwierigkeit, die sie hat. Denn keine Gattung erfodert mehr Verstand und Ueberlegung, mehr Kenntniß der menschlichen Geschäfte und Kräfte, als diese (*).

§. 79.

Von den Sitten der handelnden Personen.

Darunter begreifen wir alles, was zum Charakter, der Denkart und den Quellen der Handlungen der Personen gehört.

Das erste, was der Dichter in Ansehung der Sitten zu beobachten hat, ist, ihnen eine gewisse Größe zu geben. Die Menschen, die er handeln läßt, müssen Menschen von der ersten und obersten Gattung seyn: nicht eben in Ansehung ihres Ranges und Standes, die ihnen nur eine äußerliche Größe geben, die zwar auch etwas zur Wirkung beyträgt, aber den Sachen noch nicht den wahren

(*) Man sieht also, wie das Trauerspiel nützlich werden kann; aber die glückliche Ausführung ist nur von solchen Männern zu erwarten, die über das gemeine Maaß der Denkart erhaben sind. — Es scheint hier zur Bearbeitung eines tragischen Stückes nicht mehr nothwendig zu seyn, das zu wiederholen, was schon theils in der allgemeinen Theorie der Epopöe und des Drama, theils in den besondern §§. der Schaubühne, von Handlung und ihren Eigenschaften, von Knoten und Auflösung, von dramatischer Behandlung u. s. m. gesagt worden. Allgemeine Grundsätze sind für einen guten Kopf erklecklich, das zu bewirken, was zu einem Kunstwerk erfoderlich ist. Wir setzen also hier nur noch einige Artikel bey, die insbesondere zur Tragödie gehören.

wahren Nachdruck giebt; sondern Menschen, deren Gemüthskräfte das gewöhnliche Maaß überschreiten. Es giebt unter Menschen vom höchsten Rang kleine schwache Seelen, und unter dem gemeinsten Haufen Männer von großem und starkem Gemüthe.

Die Größe in den Sitten ist die Größe der Seele, sowol im Guten, als im Bösen. Sie zeiget sich in durchdringendem Verstand, in starkem männlichen Muth, in kühnen Entschließungen, in Absichten und Begierden, die etwas Großes zum Grunde haben, in gefährlichen oder auf wichtige Dinge abzielenden Leidenschaften. Im Trauerspiel müssen wenigstens die Hauptpersonen Menschen seyn, deren Kräfte, von welcher Art sie seyn, große Veränderungen in Absicht auf Glück und Unglück hervorzubringen im Stande sind.

Es scheint, als wenn einige neuere tragische Dichter das Große in der Heftigkeit der Leidenschaften setzen, die es allein nicht ausmacht. Auch ein Kind, ein schlechter Mensch, eine schwache Frauensperson kann in heftige Leidenschaften gerathen. Aber es können *vanae sine viribus irae* seyn. Ein Kind, das sich über eine Kleinigkeit erboßt, ein nichtsbedeutender Mensch, der mit der größten Heftigkeit eine Kleinigkeit zu erhalten sucht, eine schwache Frauensperson, die sonst in der Welt keine wichtige Rolle spielt, aber vor Liebe rasend worden, sind keine tragische Gegenstände. Es ist nicht diese Größe, die wir in den Sitten verlangen.

Man

Man muß uns Menschen zeigen, deren Denkart, deren Absichten, deren Triebfedern der Handlungen uns wichtig scheinen, und die im Stand sind, Dinge zu bewirken, die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder Bewunderung erwecken.

Es ist also ganz natürlich, wiewol nicht schlechterdings nothwendig, daß man zum Trauerspiel Personen vom höchsten Range nimmt. Denn diese haben natürlicher Weise größere Absichten, als geringe Menschen; ihnen sind gemeiniglich keine Kleinigkeiten mehr wichtig; die größern Geschäfte, deren sie gewohnt sind, geben ihnen auch eine größere Denkungsart; ihre Tugenden und Laster, ihre Fehler und ihre Klugheit sind von wichtigern Folgen. Da es aber auch unter den Großen kleine Seelen giebt, und auch an Höfen der Monarchen bisweilen Kleinigkeiten durch sehr verwickelte Intriguen betrieben werden, so hat das Trauerspiel deßwegen noch keine Größe, wenn hohe Personen darinn aufgeführt werden; denn auch diese können in ihren Sitten ohne alle Größe seyn.

Die Menschen also, die man uns im Trauerspiel zeiget, müssen Menschen von einer beträchtlichen moralischen Größe seyn. In ihren Reden und Urtheilen muß sich ein großer Verstand, Kenntniß und Erfahrung der Welt zeigen; in ihren Absichten muß nichts kleines seyn, sondern sie müssen auf Dinge gehen, die kein Mensch von Verstand verachten kann; ihr Gemüth muß eine männliche Stärke haben, ihre Leidenschaften müssen wichtige

Folgen versprechen. Dieses sind die zur Größe der Sitten gehörigen Punkte, die wir den Dichtern zu ernsthafter und anhaltender Ueberlegung anheim stellen.

Vielleicht fällt hier der Zweifel vor, warum eine solche Größe der Sitten im Trauerspiel eben nöthig ist; warum man nicht ernsthafte Handlungen, so wie sie etwa unter einem einfältigen, sanftmüthigen Volke, das keine große Angelegenheiten kennt, so wie uns etwa die Dichter die Menschen des goldenen Zeitalters oder einer Schäferwelt vorstellen, auf die tragische Bühne bringen könnte?

Hierauf können wir anmerken, daß dergleichen Sitten in Trauerspielen, die in einer Schäferwelt aufzuführen wären, sich allerdings recht gut schicken würden. Aber in großen politischen Gesellschaften, wo der Charakter und die Handlungen eines Menschen das Schicksal vieler Tausenden bestimmen können; wo man gewohnt ist, große Dinge zu sehen, große Dinge zu begehren, sehr verwickelte Gegenstände zu betrachten; wo man Menschen findet, die großer Dinge fähig sind; wo man Fälle erlebt hat, die von erstaunlichen Folgen gewesen: in einer solchen Welt gehören Sitten von der Größe, wie wir sie beschrieben haben, auf die tragische Bühne, um bey dem Zuschauer ernsthaftes Nachdenken und starke Empfindungen zu erwecken. Die Menschen, welche in großen politischen Gesellschaften leben, sind überhaupt von einer höhern Gattung, als jene im Stande der Natur lebenden; sie nehmen in allem, wo sie ihre Thätigkeit zeigen,

einen

einen höhern Schwung; das, was unter der Größe ihrer Gattung ist, reizt ihre Aufmerksamkeit nicht. Man muß ihnen also Sitten, die nach ihrer Art groß sind, vorstellen.

Freylich muß der Dichter, der für ein besonders Volk arbeitet, die Größe der Sitten nach der Denkart seines Volkes abzumessen wissen. Wer in der Tragödie Nationalgegenstände bearbeitete, der müßte dieses nothwendig beobachten. Es wäre ungereimt, einem Staatsmann einer kleinen Republik Gesinnungen eines großen Monarchen, oder die Größe der Absichten eines römischen Konsuls zu geben. — — Aber die schönen Künste sind in Absicht ihrer Anwendung nicht in der Verfassung, daß sie auf Nationalbedürfnisse angewendet werden. Daher auch die genaue Abmessung der Größe in den Sitten nicht beobachtet wird.

Bey der Größe der Sitten hat der Dichter sich wol in Acht zu nehmen, daß er nicht ins Uebertriebene oder gar ins Abentheuerliche fällt; eine falsche Größe, die ins Kleine und sogar ins Abgeschmackte ausartet.

Die Gränzen, an denen das Große aufhört, und ins Uebertriebene fällt, lassen sich fühlen, aber nicht abzeichnen. Hier helfen keine Regeln; ein gesunder Verstand und eine scharfe Beurtheilungskraft des Dichters können allein ihn vor diesem Fehler bewahren. Wenn er nicht merkt, wo die Kühnheit an die Tollheit, der Zorn an die Raserey, Zuversichtlichkeit an Großsprecherey, Verstand an Spitzfindigkeit, Großmuth an Schwachheit

gränzt, so kann ihn niemand vor Ausschweifungen bewahren.

Das Trauerspiel erfodert einen Mann, der selbst groß in seinen Sitten ist. Für junge, in der Welt unerfahrne, in ihrer Lebensart eingeschränkte, mit bloßer Schulkenntniß versehene Leute, für solche, die mehr Einbildungskraft als Verstand haben, die von Kleinigkeiten großes Wesen machen, schickt sich der Kothurn nicht, und wenn sie auch alle Regeln der Kritik vollkommen inne hätten. — Dazu gehören Männer, die groß denken, groß fühlen und selbst groß zu handeln im Stande sind.

Nach der Größe in den Sitten kömmt ihre Wahrheit in Betrachtung, nicht eben die historische, sondern die politische. Was jede Person redt und thut, muß in ihrem Charakter und den Umständen gegründet seyn; man muß die Möglichkeit, daß sie so denken, so empfinden und so handeln, einsehen können, sonst fällt die Täuschung und die Theilnehmung, die zum Drama so nöthig sind, ganz weg.

Noch eine Hauptanmerkung über die Sitten ist, daß dieselben mannigfaltig und mit guter Wahl gegen einander gestellt oder kontrastirt seyn müssen. Die Verschiedenheit in den Sitten bringt Lebhaftigkeit in die Handlung, indem sie Schwierigkeiten und Bestrebungen hervorbringt, und indem Gegeneinanderstellung die Charaktere deutlicher bezeichnet.

§. 80.

Von der tragischen Schreibart.

Es ist sehr leicht einzusehen, daß der Dichter eine seiner vornehmsten Angelegenheiten aus der wahren tragischen Schreibart machen müsse. Er hat auf zwey Dinge die genaueste Aufmerksamkeit zu gebrauchen: auf den Charakter der Person, die er reden läßt; und auf den Gemüthszustand, darinn sie ist.

Der Charakter bestimmt einen großen Theil dessen, was zum Ausdruck gehört. Ein kalter, ruhiger Mensch, der dabey standhaft und unbeweglich ist, spricht in einem ganz andern Ton und in andern Ausdrücken, als ein hitziger und unbeständiger Mensch. Der zaghafte, schwache Mensch ganz anders, als der kühne und entschlossene. Nichts ist schwerer, als den Ton, der jedem Charakter eigen ist, zu treffen, und hierinn wird der Dichter seine Stärke oder Schwäche am deutlichsten an den Tag legen.

Eine gesetzte, nachdrückliche und kurze Art zu reden schickt sich für ernsthafte, offene und redliche Charaktere; eine lebhafte, hinreissende oder etwas gewaltsame, etwas mehr wortreiche, für hitzige Temperamente. Durch besondere Regeln läßt sich das Sittliche der Schreibart nicht wol bestimmen. Die beßte Gelegenheit, diese Materie zu studiren, giebt Homer. Denn bey ihm, vornehmlich in der Ilias, findet man die größte Mannigfaltigkeit der Charaktere, und zugleich die vollkommensten Muster der Uebereinstimmung des Sittlichen im Ausdruck mit dem Charakter.

Wir wollen hier nur einige allgemeine Bemerkungen noch beysetzen.

Da im Trauerspiel ein ernsthaftes Interesse alle Personen beschäftiget, und da allezeit eine gewisse Größe in ihren Sitten seyn muß; so muß auch überhaupt die Schreibart diesen beyden Dingen angemessen seyn. Ueberhaupt muß mehr Verstand, als Einbildungskraft darinn herrschen. Witz und Lieblichkeit in den Bildern und Gleichnissen schicken sich nicht zum tragischen Ausdruck; denn es muß überhaupt nichts gesuchtes, nichts, was den Dichter sehen läßt, darinn seyn. Die handelnden Personen sind allzusehr mit dem Interesse der Handlung beschäftiget, als daß sie den Ausdruck suchen sollten.

Bey dieser weisen Einfalt muß der Ausdruck edel seyn, weil die Sitten so sind; edel, aber nicht hochtrabend. Niemand sucht in seinen Reden weniger vornehm zu thun, als wirklich vornehme und großdenkende Menschen. Sie verachten den äußerlichen Schimmer überall, und also auch in ihren Reden; sie sind sowol mit Beywörtern, als mit Bildern sparsamer, als andere Menschen, weil in jeder Sache das Wesentliche ihnen hinlängliches Licht giebt, und weil sie den geraden Ausdruck mehr, als gemeine Menschen in ihrer Gewalt haben. Sie haben nicht nöthig, einen Gedanken, aus Furcht sich nicht bestimmt genug auszudrücken, durch mehrere Redensarten zu wiederholen, weil sie ihn gleich das erstemal bestimmt auszudrücken wissen. Bey Kleinigkeiten

halten

halten sie sich nicht auf, folglich sind sie in ihren Reden nicht so ausführlich, als geringere Menschen, am allerwenigsten sind sie in ihrem Ausdruck übertrieben. Das Große ist ihnen groß, nicht ungeheuer; in bedenklichen Fällen drücken sie sich ernsthaft, aber nicht zitternd aus: das Schöne ist ihnen nicht gleich vortrefflich, und das Widrige nicht gleich zerstörend. — Alles dieß gehört zu dem edlen tragischen Ausdruck.

In Absicht auf die Leidenschaften hat der tragische Dichter den Einfluß jeder derselben auf die Sprache, auf das sorgfältigste zu studiren. Es lassen sich hierüber nur wenig allgemeine Regeln geben.

Starke Leidenschaften, von welcher Art sie seyn, lieben einen starken, etwas hochgetriebenen Ausdruck; und alles zu sehr abgemessene uud genau zusammenhangende in der Rede ist ihuen entgegen; man fühlt darinn zu viel, als daß man auf die Art sein Gefühl zu äußern Acht haben sollte (*). Sind die starken Leidenschaften von vergnügter Art, so wird der Ton etwas trotzig oder ausgelassen (**).

Sind sie verdrüßlicher Art, so wird der Ausdruck bey seiner Stärke kurz, sehr nachdrücklich, und bekömmt auch

(*) Z. B. O Deorum quidquid in coelo regit terras & humanum genus. Obwol gegen die Grammatik.

(**) Folgende Verse des Plautus dienen zum Beyspiel:
Sibi sua habeant regna reges, sibi divitias divites,
Sibi honores, sibi virtutes, sibi pugnas, sibi proelia.
Dum mihi abstineant invidere, sibi quisque
Habeant, quod suum est.
Curcul. Act. I. Sc. 3.

die Steifigkeit des Verdrusses. Philoktet sagt beym Sophokles: Er — Ulysses — würde mich eben so gewiß bereden, vom Tod wieder ins Leben zu kommen, als mit ihm nach Troja zu gehen. Bald darauf drückt sich sein bitterer Haß noch stärker aus: Lieber wollte ich der Natur, die mich so elend gemacht hat, Gehör geben, als ihm.

Man kann daraus leicht erkennen, welch großes Talent des Dichters erfodert werde, den Ton und die Art jedes leidenschaftlichen Charakters genau zu treffen.

§. 81.

Zur Geschichte des Trauerspiels.

Ueber den Ursprung des Trauerspiels ist viel Fabelhaftes von den Alten geschrieben, und von den Neuern ohne Ueberlegung und bis zum Eckel wiederholt worden. Die gewöhnliche Erzählung, da man ihren Anfang von des Thespis Karre macht, und dann so, wie Horaz, fortfährt, ist die gewöhnlichste; aber gewiß fabelhaft.

Der Mensch hat eine natürliche Begierde, Zeuge von großen und ernsthaften Begebenheiten zu seyn, die Menschen bey denselben handeln und leiden zu sehen. Darinn liegt der erste Keim vom Ursprung des Trauerspiels, das aus eben diesem Grund älter, als die Komödie scheint.

Aller Vermuthung nach hat dieses das tragische Schauspiel bey mehrern Völkern, ohne daß eines die Sache von dem andern abgesehen habe, veranlasset. Man

muß

muß also eben nicht glauben, daß die Griechen es erfunden haben. Aber sehr alt scheinet es bey ihnen zu seyn.

Stanley führt in seinen Anmerkungen über den Aeschylus eine Stelle aus einem alten Scholiasten an, welcher sagt, daß zu des Orestes Zeiten ein gewisser Thomis zuerst dramatische Spiele den Griechen habe sehen lassen, ὃς πρωτος εξευρε τραγῳδικας μελῳδίας. Suidas nimmt für ausgemacht an, daß Thespis der sechszehnte in der Zeitfolge gewesen sey; für den ersten giebt er einen gewissen Epigenes aus Sycion an, der mehr als hundert Jahre vor dem Thespis gestorben.

Obgleich nach der gewöhnlichen Erzählung Aeschylus der erste gute Trauerspieler gewesen, so nennt Suidas Stücke, die den Prynichus, einen berühmten Dichter, zum Urheber haben; und auch Eusebius nennt andere vor jenen. Plato sagt ausdrücklich, daß die Tragödie lange vor Thespis im Gebrauch gewesen (*).

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die feyerlichen Begräbnisse großer Helden das Trauerspiel veranlasset haben, da die vornehmsten Thaten des Verstorbenen dabey vorgestellt worden. Wir finden, daß verschiedene Dichter bey dem Grabe des Theseus um den tragischen Preis gestritten haben. Diese Art des Wettstreites hat sich lange unter den Griechen erhalten. Artemisia hat bey dem Begräbniß ihres Gemahls Mausolus Wettstreite

(*) S. Plat. Alcib. II.

zu seinem Lobe halten lassen, die vermuthlich aus Tragödien bestanden sind; denn Aul. Gellius sagt, daß noch zu seiner Zeit eine Tragödie, Mausolus, von dem Theodektes, der einer der Streiter war, vorhanden gewesen sey. Es herrscht also in der Geschichte dieses Gedichts große Ungewißheit. Und wie soll man folgende Stelle des Aristoteles verstehen? „Dieser (Aristarchus) war ein Zeitverwandter des Euripides, welcher zuerst dem Drama die itzige Form gegeben.“ (*)

Doch stimmen die Nachrichten und Muthmaßungen darinn überein, daß die Gesänge des Chors, so wie im Trauerspiel, also auch in andern Gattungen des Drama, ursprünglich der wesentlichste Theil desselben gewesen. Deßwegen wurde die zwischen den Chören vorkommende Handlung Episodium genannt. Aristoteles sagt, daß die ältesten Chöre von Satiren gesungen worden, und Kasaubon (**) führt eine Stelle aus dem Didymus an, aus welcher erhellet, daß die Chöre des Trauerspiels ursprünglich Dithyramben oder Lieder auf den Bacchus abgesungen haben.

Wenn man sich hiebey erinnert, daß die Alten die Geschichten einiger Götter bey gewissen heiligen Festen durch allegorische Handlungen unter feyerlichen Gesängen vorgestellt haben, wie in Aegypten die Geschichte des Osiris

---

(*) Οὗτος δὲ Ἀρίσταρχος συγχρονος ην Ευριπιδῃ, ὃς πρωτος εις τὸ νυν μηκος τα δραματα κατεστησεν.

(**) De satyrica poesi.

Osiris und der Isis, in Syrien die Geschichte der Venus und des Adonis, in Griechenland die Geschichte der Ceres und Proserpina, ingleichem des Bacchus; und noch dabey bedenkt, daß die Trauerspiele sowol als die andern dramatischen Spiele zu den feyerlichen Handlungen einiger heiligen Feste gehört haben; so wird es wahrscheinlich, daß das Drama überhaupt in seinem Ursprung nichts anders gewesen, als die Vorstellung einer geheimen Geschichte aus der Götterhistorie. Nach vielen Veränderungen hat sich hernach, wie Aristoteles ausdrücklich berichtet, seine ursprüngliche Natur verlohren, und ist das geworden, was es zu seiner Zeit gewesen (*). Und hieraus läßt sich auch begreifen, woher die so große Verschiedenheit in den alten Nachrichten über den Ursprung des Trauerspiels entstanden. Es ist aber der Mühe nicht werth, hierüber weitläuftiger zu seyn.

Vielleicht läßt sich der anscheinende Widerspruch, der sich in den Nachrichten der Alten findet, auch dadurch heben, daß man annimmt, die Tragödie sey in ihrem Ursprung blos ein Gesang von traurigem Inhalt gewesen, dadurch eine Art Rhapsodisten große Unglücksfälle fürs Geld besungen haben. Lucian (**) führt ein altes Sprichwort an, das dieses zu bestättigen scheint, und aus welchem abzunehmen ist, daß einige trojanische Flüchtlinge, ver-

---

(*) Πολλας μεταβολας μεταβαλλυσα ἡ τραγῳδια επαυσατο, επει εσχε την ἑαυτης φυσιν.

(**) Luc. in den Fischen.

vermuthlich an einem Orte, da sie sich nach Zerstörung ihrer Stadt niedergelassen, einen Tragödiensänger gemiethet hatten, um sich die Zeit zu vertreiben, und daß dieser, ohne zu wissen, wer sie sind, die Trauergeschichte von der Zerstörung Troja gesungen habe.

Aus den Trauerspielen der Griechen, die wir noch haben, läßt sich sehen, daß sie ihre letzte Form erst zu den Zeiten des Sophokles bekommen haben. Denn die Trauerspiele des Aeschylus, der kurz vor dem Sophokles gelebt hat, sind gegen das, was seine Nachfolger auf die Bühne gebracht haben, noch rohe, blos aus dem Groben gearbeitete Versuche, aber Versuche, an denen bereits die Hand eines großen Meisters zu sehen ist.

Man hält durchgehends dafür, daß das Trauerspiel, so wie Sophokles es bearbeitet hat, in der höchsten Vollkommenheit, deren es fähig ist, erscheine. Die Neuern haben auch, so weit ihr Genie und der Geschmack es ihnen verstattet haben, diese Form, doch mit Ausschließung der Chöre, beybehalten. Ob durch diese Weglassung das Trauerspiel gewonnen oder verlohren, wollen wir nicht untersuchen, da man itzt durchgehends darinn übereinkömmt, daß im Trauerspiel nicht mehr soll gesungen werden, die Chöre aber den Gesang nothwendig machen.

Darinn bilden sich einige Neuere ein, dem Trauerspiel Vortheile verschafft zu sehen, daß der Raum zwischen den Aufzügen, der ehemals durch die Gesänge des Chors ausgefüllt worden, itzt besser dazu angewendet wird, daß

die

die Handlung hinter der Bühne inzwischen fortrückt, welches bey den Alten nicht geschehen. — Daß aber dieses eine Verbesserung sey, wird nicht jedermann eingestehen. Vielen kömmt es als ein elendes Hülfsmittel vor, die Mängel in der Anordnung der Fabel zu bedecken. Es wäre zu versuchen, was für eine Wirkung es thäte, wenn zwischen den Aufzügen Chöre erschienen, die durch feyerliche Gesänge einige Eindrücke des vorhergegangenen Aufzuges noch tiefer einprägten. Freylich sind dergleichen Aufzüge, da wir gar zu sehr alle feyerliche öffentliche Handlungen eingehen lassen, etwas fremde (*).

Das griechische Trauerspiel kömmt uns in Vergleichung des heutigen, besonders des französischen, vor, wie die griechischen Statuen eines **Phidias** gegen die von **Pigalen**, oder gegen die gemalten Bilder eines **Watteau**. Jenes zeiget bey der edelsten Einfalt und in seiner nakten Gestalt eine Vollkommenheit, eine Größe, die sich der ganzen Seele bemächtiget; diese scheinen durch Lebhaftigkeit der Geberden und der Stellungen, und durch redende Mienen schön. Aber diese Geberden und Reden drücken ganz gemeine und alltägliche Dinge aus, die im Gemüthe nichts, als die Lebhaftigkeit des Ausdrucks zurücklassen.

Daher wir den Verlust so vieler hundert griechischer Trauerspiele sehr bedauren. Denn die Griechen haben eine

(*) Diese philosophische Anmerkungen habe ich der Geschichte nicht entziehen wollen, weil sie zur bessern Einsicht und vollkommnern Bearbeitung des Trauerspiels sehr vieles beyzutragen scheinen.

eine große Menge tragischer Dichter gehabt, deren Verzeichniß beym Fabricius zu finden (*). Die Anzahl der Stücke beläuft sich weit über tausend, davon kaum noch dreyßig übrig sind, welche den Aeschylus, den Sophokles und den Euripides zu Verfassern haben.

Die Römer waren, wie es scheint, auch in diesem Stück weit hinter den Griechen zurückgeblieben. Die einzigen römischen Trauerspiele, die wir unter dem Namen des Seneka noch haben, sind noch weiter hinter der Vollkommenheit der griechischen Stücke zurück, als die guten Stücke der Neuern. Doch scheint es, daß sie auch gute Trauerspiele gehabt haben, zu deren Vorstellung man sich mit großer Gewalt eindrang. „Suche reich zu werden, sagt Horaz, es sey mit Recht oder Unrecht, damit du nur die Trauerspiele des Pupius in der Nähe sehen könnest (**).

Es scheinet, daß unter den Neuern die Spanier zuerst das Trauerspiel wieder nach der guten Art der Alten einzuführen gesucht haben. Ein spanischer Schriftsteller (***) versichert, daß schon im Jahr 1533. Fernand Peres de Oliva zwey gute Trauerspiele, die Rache des Agamemnon und die betrübte Hekuba, geschrieben habe.

In

(*) Bibl. Graec. L. II. C. 19.

(**) — — Rem facias, rem,
Si possis recte; si non, quocunque modo rem,
Ut propius spectes lacrimosa poemata Pupi.

(***) Don August. de Montianoy Luyando.

In Frankreich sind die ersten guten Trauerspiele von P. Korneille auf die Bühne gebracht worden, und gleich nach ihm hat Racine sie zu der Vollkommenheit gebracht, die sie nachher in diesem Lande nicht scheinen überschritten zu haben; wiewol noch nach ihm viele, besonders Krebillon und Voltaire viel gute Stücke geliefert haben, die, wenigstens in einzelen Scenen, selbst gegen die griechischen nicht zu verwerfen sind.

Das größte tragische Genie unter den Neuern — vielleicht auch überhaupt — haben die Engländer an dem bewunderungswürdigen Shakespear gehabt, dem es aber bey diesem großen Genie an gereinigtem Geschmack gefehlt hat. In seinen beßten Stücken kommen neben Scenen von der höchsten tragischen Vollkommenheit solche vor, die ins Abentheuerliche fallen.

Deutschland hat schon mehrere Jahre her auf seiner Schaubühne die vortrefflichsten Trauerspiele gesehen; und kann sich die Hoffnung machen, daß deutsche Dichter in diesem Fache keiner Nation nachstehen werden.

§. 82.

Historisch-kritische Nachrichten über die drey berühmtesten tragischen Dichter Griechenlands.

Aeschylus.

Der älteste von den drey griechischen Trauerspieldichtern, von denen einige ganze Stücke übrig geblieben sind. Die Nachrichten von seinem Leben sind etwas zweifelhaft.

In

In der griechischen Lebensbeschreibung, die seinen Werken insgemein vorausgesetzt wird, heißt es: er sey ein Zeitverwandter des Pindars gewesen, und in der 40sten Olympias gebohren. So viel ist gewiß, daß er zur Zeit des ersten persischen Krieges gelebt, und als ein tapferer Bürger bey Marathon für das Vaterland gefochten hat. Daß er ein Mann von erhabenem Muthe, von einer freyen und kühnen Denkart gewesen, läßt sich aus seinen Werken nicht undeutlich schließen. Nach seinem eigenen Vorgeben (*) ist er durch einen Traum ermuntert worden, ein tragischer Dichter zu werden; denn als er bey Bewachung eines Weinberges eingeschlafen, hat ihm Bacchus im Traum befohlen, Trauerspiele zu schreiben.

Von seinen Trauerspielen sind sieben ganz übrig geblieben. In allen herrscht, nach dem Geständniß aller alten und neuen Kunstrichter, eine ungewöhnliche Größe der Schreibart und der Gedanken. Phrynichus nennt ihn των τραγικων μεγαλοφωνοτατον, und damit kommen die Urtheile des Horaz und Quintilians überein. Ersterer sagt:

Et docuit magnumque loqui nitique Cothurno (**), und dieser urtheilt, er sey sublimis & grauis & grandiloquus saepe usque ad vitium (***). Es scheinet, er habe sich in seinen Trauerspielen zur Regel vorgeschrieben, was er dem Prometheus in den Mund legt:

Σεμνο-

(*) Pausan. in Attic.
(**) De Arte 280.
(***) Instit. Orat. L. X.

Σεμνος ομος γε και φρονηματος πλεως
Ο μυθος εστιν. (*)

Sein Ausdruck ist neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und erfodert eine starke und volle Stimme. Er kömmt darinn unter allen Griechen der Kühnheit der morgenländischen Sprachen am nächsten. Seine Ausdrücke sind weder von dem Witz noch von der Ueberlegung gewählt; sondern von der Empfindung eingegeben. Er sucht vielmehr das Ohr mit starken Schlägen zu erschüttern, als ihm mit sanften Tönen zu schmeicheln.

Alle seine Trauerspiele sind in dem Plan sehr einfach, vielweniger aus Wahl, als aus der Gewohnheit seiner Zeit: wenig Handlung und mäßige Verwicklungen: bisweilen hat er außer dem Chor nur drey redende Personen. Mit diesen wenigen Anstalten reizet er die Aufmerksamkeit, und unterhält sie vom Anfang bis zum Ende. Man wird weder im Auftritt auf die Bühne, noch im Weggehen von derselben, den geringsten Zwang wahrnehmen: alles geschieht auf die natürlichste und einfachste Weise. Da die Menge der Begebenheiten uns nicht zerstreuet; so wenden wir alle Aufmerksamkeit auf die Personen.

Die Reden derselben sind allezeit groß und kühn. Man wird selten denken, daß die Personen in ihren Umständen und nach ihren Charakteren anders hätten reden können.

(*) vs. 952. Die Reden sind voll Hoheit und dreister Zuversichtlichkeit.

können. Jedes Wort dienet uns für oder gegen sie, nach der Absicht des Dichters, einzunehmen: darinn verfehlt er seinen Endzweck niemal, und zeiget sich als den stärksten Redner. Er läßt uns im Guten und Bösen, nach der Moral seiner Zeit, nur große Charaktere sehen: das zärtliche und sanftreizende hat er entweder gar nicht gekannt, oder zum Trauerspiel nicht für schicklich gehalten. Doch kann man vermuthen, daß er im Stande gewesen wäre, ihm einen eben so hohen Schwung zu geben, als Shakespear unter den Neuern gethan hat. Von Liebe ist keine Spur in seinen Werken: er wollte nur Schrecken und Bewunderung erwecken. Die diesen Dichter nicht kennen, mögen aus folgenden Proben sich einigen Begriff von ihm machen.

Der Charakter seines Prometheus ist groß und äusserst kühn. Dieser ist der größere Kato unter den Göttern. Man urtheile hievon aus folgenden Reden. Er war bereits an den Kaukasus angeschmiedet, und Merkur mußte ihm noch mit härtern Strafen vom Jupiter drohen, in Hoffnung, sein unbezwingbares Herz zu gewinnen. Dabey fallen unter andern folgende Reden vor:

Prom. Meynest du etwa, daß ich mich vor diesen neuen Göttern fürchte, oder daß ich mich ihnen unterwerfen werde? Davon bin ich gänzlich entfernt. Du — kehre eilig dahin zurück, woher du gekommen bist: denn von allem, worüber du mich ausfragen willst, wirst du nichts erfahren.

Merk.

Merk. Durch solch hartnäckiges Großthun hast du dich eben in dieß Elend gestürzet.

Prom. Merke dir dieses. Gegen deine Dienstbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauschen. Ich halte es für besser, diesem Felsen zu dienen, als ein Dienstbote deines Vaters Jevs zu seyn — So muß man gegen Stolze stolz seyn.

Merk. Du scheinest dich an deinem Elend zu ergötzen.

Prom. Das thue ich — Möchten sich meine Feinde eben so ergötzen — Dich zähle ich mit darunter.

Merk. Also beschuldigest du auch mich wegen deines Falles?

Prom. Kurz und gut: Ich hasse alle Götter; sie haben alle Gutes von mir genossen (*), und vergeltens mir mit Bösem.

Kurz hierauf preßt der heftige Schmerz dem Prometheus ein klägliches O wehe mir! aus; darauf sagt

Merk. Ein solches Wort hört man vom Jupiter niemal.

Prom. Die kommende Zeit wird alles lehren.

Merk. Ach! du hast noch nicht gelernt klüger zu seyn?

(*) Ihm hatten die Götter hauptsächlich den Sieg über die Titanen zu danken.

Prom. Sonst würde ich ja mit dir Sklave nicht reden. (*)

Eben so groß und kühn ist im zweyten Trauerspiel, die sieben Helden von Theben betitelt, der Charakter des Eteokles, wovon Folgendes zur Probe dienen kann. Als man in Theben bereits das Geraffel der feindlichen Waffen vor den Mauern der Stadt hörte, eilet ein Trupp Frauen zu den Altären und Bildern der Götter, um sie um Rettung der Stadt anzuflehen. Eteokles, der keine Furcht kennt, kann auch nicht einmal an dem schwächern Geschlecht ein ängstliches Betragen ausstehen. Er treibt sie zornig von den Altären weg, und befiehlt ihnen, zu Hause ihre Geschäfte zu bestellen. „Dienet das zur „Rettung der Stadt, daß ihr vor den Bildern der „Götter niederfallet, ein Geheul und Jammern „macht, welches beherzten Männern unleidlich ist? „Müßt ihr durch euer ängstliches Hin- und Her- „laufen die Krieger muthlos machen? — Wird „der Steuermann sein von Wellen geängstigtes „Schiff retten, wenn er das Steuer verläßt, und „ans Vordertheil (zu den Bildern der Götter) läuft? „Könnet ihr durch Beten machen, daß unsere „Thürmer die feindlichen Waffen von selbst zurück „treiben? — — Wenn ihr werdet Verwundete „und Todte sehen, so hütet euch, ihnen entgegen „zu heulen. Im Kriege gehts nicht anders." Ein

(*) Prometh. v. 958-980.

Ein Kundschafter berichtet ihm, daß Tydäus im Begriff ist, auf eines der Thore zu stürmen, und beschreibt zaghaft sein fürchterliches Ansehen und seine schreckliche Waffen. Eteokles antwortet ganz kaltsinnig: „Vor der Rüstung fürchte ich mich nicht, die Wappen der Schilde werden uns nicht verwunden, „und die Federbüsche stechen uns nicht.“ Als man sagt, sein Bruder Polynikes stehe zum Angriff des siebenten Thors fertig, und der Chor ihm abrathen will, sich gegen ihn zu stellen, aus Furcht, der Fluch ihres Vaters (nach welchem beyde Brüder einander umbringen sollten) würde da in Erfüllung kommen, antwortet er voll Wuth: „Weil denn eine Gottheit diese Sache „ernstlich treibet, so möge das dem Phöbus so „verhaßte Geschlecht des Lajus mit schnellem „Winde auf den Wellen des Rocytus zur Hölle „fahren,“ und eilt den Fluch erfüllet zu sehen.

Dieses sind meines Erachtens Meisterzüge zur Schilderung großer Charaktere. Aristophanes sucht ihn zwar wegen einer übertriebenen Strengigkeit in den Charakteren lächerlich zu machen; aber was war groß genug, um diesem Spötter verehrungswürdig zu seyn? Die Scholiasten merken an, daß die Rede der Kassandra in dem Agamemnon von den Alten für das vorzüglichste Stück in seinen Trauerspielen gehalten worden.

Wir wollen indessen nicht in Abrede seyn, daß unser Dichter nicht bisweilen die Sachen übertrieben habe. In

seiner Niobe, einem verlorenen Stücke, ließ er diese unglückliche Mutter bis an den dritten Tag mit verhülltem Gesichte, und ohne ein Wort zu reden, auf dem Grabmal ihrer Kinder sitzen. In den Eumeniden drückt er die Wuth der Furien durch die eckelhaftesten und fürchterlichsten Töne aus. Man sieht überhaupt durchgehends, daß er seine Zuschauer recht hat erschüttern wollen, und es läßt sich merken, daß Gedanken, Worte, Töne und ein heftiger Vortrag übereingestimmt haben, diese Absicht zu unterstützen.

Seine Chöre bestunden aus einer großen Anzahl Personen, ihre Gesänge sind lang, und sowol im Inhalt, als im Ausdruck und dem Ton der Worte, feyerlich, oder wild. Es ist zu vermuthen, daß er die Sänger zu einem etwas übertriebenen Vortrag angehalten habe. Zum Beyspiel dessen dienet eine Stelle in den Danaiden (*), dergleichen man sonst bey keinem Dichter findet. Man sagt, es habe ein Aufzug des Chores in seinen Eumeniden das Volk in solchen Schrecken gesetzt, daß einige Kinder in Ohnmacht gesunken, und Schwangere unzeitig gebohren haben. Dieses ist gar nicht unglaublich.

Aeschylus hat sich eben so sehr um die gute Vorstellung seiner Trauerspiele, als um deren Verfertigung bekümmert. Die Alten berichten, daß er den Bau und die Auszierung der Schaubühne sehr verbessert habe. In den

ersten

(*) ΙΚΕΤΙΔΕΣ vs. 867. u. f. f. Σὺ δ' ἐ ναί, ναὶ βάσσ' τάχα &c.

ersten Zeiten ward sie nur von Baumreisern gemacht, hernach baute man Hütten mit verschiedenen Abtheilungen. Aeschylus ließ prächtige Schaubühnen bauen, und die wahren Oerter der Scene durch Gemälde und Maschinen nachahmen. Vitruvius meldet (*), Agatharchus habe zuerst in Athen eine ordentliche Bühne für den Aeschylus gebaut, und eine Abhandlung davon geschrieben. Dieser wußte wol, daß das Trauerspiel niemals seine ganze Wirkung thut, wenn nicht alles Aeußerliche mit dem Inhalt übereinstimmt. Horaz schreibt ihm die Erfindung der erhabenen Bühne und der Masken zu:

— Personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus & modicis instrauit pulpita tignis. (**)

Es zeuget übrigens von keiner gemeinen Bescheidenheit, daß ein Mann von dieser Größe seine Trauerspiele **Ueberbleibsel von den herrlichen Mahlzeiten des Homers** genennet hat (***). Eine andere Probe seiner Bescheidenheit ist es, daß er es sich für einen höhern Ruhm geschätzt, zu dem Sieg bey Marathon etwas beygetragen, als durch sein Genie andere übertroffen zu haben: wenn anders die Grabschrift, die man ihm gesetzt, wie Athenäus vorgiebt (****), von ihm selbst ist.

Von meinem nicht unrühmlichen Muthe wirst
du, marathonischer Wald, zeugen, und du,
dickbehaarter Meder, der ihn erfahren hat.

(*) Lib. VII. (**) De Arte vs. 278.
(***) Athen. L. VIII. (****) Athen. L. XIV.

Was könnte man auf die Gräber unserer meisten neuern Dichter setzen, wenn ihrer poetischen Arbeiten darauf nicht erwähnt werden dürfte?

Sophokles.

Ein bekannter griechischer Trauerspieldichter, von welchem sieben Tragödien bis auf unsere Zeiten ganz erhalten worden. Dem Alter nach fällt er zwischen den Aeschylus und den Euripides, den er noch überlebt haben soll. Die historischen Nachrichten von ihm lassen sich kurz zusammen ziehen. Er war ein gebohrner Athenienser von geringer Herkunft. Von den besondern Veranlassungen, die ihn zum Trauerspieldichter gemacht haben, wissen wir nichts. Die Anzahl aller von ihm verfertigten Tragödien soll sich auf 125 belaufen haben, und vier und zwanzigmal soll er damit den Preis oder Sieg davon getragen haben. Von allen seinen Stücken sollen die Antigone und die Elektra, die wir beyde noch haben, seinen Mitbürgern am meisten gefallen haben. Zur Belohnung für die erstere soll er von dem Volke die Präfektur von Samos erhalten haben. Vermuthlich geschah es auch mehr Ehren halber, als wegen seiner Geschicklichkeit in Staatsgeschäften, daß er dem Perikles zum Amtsgenossen in der höchsten Staatsbedienung ist beygesetzt worden. Er soll in einem Alter von 95 Jahren vor Freude über einen unverhofften Sieg, den er mit einer Tragödie erhalten hat, gestorben seyn.

Man sagt von dem Bildhauer Polyklet, er habe eine Statue von so auserlesenen Verhältnissen und so großer Schönheit gemacht, daß sie den andern Künstlern zum Muster gedienet, und deßwegen die Regel genennt worden. Fast jede der sieben Tragödien des Sophokles, die wir noch haben, verdiente den Namen der Regel dieser Dichtungsart. Wenigstens dünkt uns, wenn das Ideal einer ganz vollkommenen Tragödie zu entwerfen wäre, daß man es nicht besser entwerfen könnte, als wenn man die Stücke dieses Dichters zum Muster dazu nähme: wiewol wir damit gar nicht behaupten wollen, daß keine Tragödie gut sey, als die nach diesem Muster gemacht ist.

Dem Plan und der Anordnung nach sind diese Stücke vollkommen. Jedes stellt uns eine Handlung vor Augen, die vom Anfang bis zum Ende in unserer Gegenwart so vorgeht, daß alles den höchsten Grad der Wahrheit, den natürlichsten und ungezwungensten Zusammenhang hat; so daß wir ohne Mühe mit der größten Klarheit den ganzen Zusammenhang der Sachen fassen, und wie jedes geschieht, einsehen. Die Handlung selbst hat, wenn wir uns als Athenienser betrachten, allemal etwas sehr merkwürdiges, und interessirt ohne Unterbrechung vom Anfange bis zum Ende, so daß es uns sehr leid thun würde, wenn wir nur einen Augenblick gehindert würden, das, was geschieht, zu sehen oder zu hören.

Seine Personen sind eben so interessant, als die Handlungen. Jede hat ihren sehr wolbestimmten eigenen

Charakter, dem alles, was sie spricht und thut, vollkommen angemessen ist. Alles, was wir von ihnen hören, und was wir sie verrichten sehen, hat das Gepräge der Natur, wie sie sich in den Umständen, und nach dem Charakter wirklich zeiget. Sie handeln und sprechen nicht mit der ganz leidenschaftlichen Energie einer noch rohen Natur, wie die Personen des Aeschylus: sie setzen nicht in Erstaunen, und erschüttern nicht; aber durchaus fühlt man sich mit vom tragischen Ernst begriffen. Ueberall ist das Sittliche mit dem Leidenschaftlichen verbunden, und beydes hat einen Grad der Wichtigkeit, der uns durchaus gleich stark denken und empfinden läßt. Aber weder in den Gedanken, noch in den Gesinnungen, noch in den Leidenschaften, stößt uns etwas auf, das uns zerstreuet, oder auf Nebensachen, oder auf den Dichter führet; weil nichts weder zur Unzeit geschieht, noch übertrieben, noch sonst unangemessen, unrichtig oder unschicklich ist.

Dieser Dichter stehet in allen Absichten gerade in der Mitte zwischen der rohen Hoheit und Heftigkeit des Aeschylus, und der höchst rührenden zärtlichen Empfindsamkeit, und wortreichen, sittlichen Weisheit des Euripides. Man ist deßwegen ziemlich durchgehends darinn einig, ihm die erste Stelle unter den tragischen Dichtern zu geben. Doch finden wir es gar nicht anstößig, daß Quintilian es unentschieden läßt, ob er dem Euripides vorzuziehen sey (*).

So

(*) Uter (Sophocles an Euripides) sit poeta melior inter plurimos quaeritur. Idque ego sane, quoniam ad praesentem materiam nihil pertinet, injudicatum relinquo. Inst. L. X. c. 1. 67.

So viel ist gewiß, daß er das Herz nicht so tief verwundet, als sein jüngerer Nacheiferer; aber er hat auch keinen einzigen von den Fehlern des Euripides.

Einzele kleine Flecken kleben allerdings seinen Stücken noch hier und da an, die mit der größten Leichtigkeit abzuwischen wären. Wir haben in einem andern Artikel ein Beyspiel des Spitzfindigen (*) aus ihm angeführt, und es scheinet sogar, daß ihm in einem der beßten Stücke ein Wortspiel entfahren sey; wenigstens kömmt mir folgendes so vor. Antigone und Ismene sehen die von dem Kreon verweigerte Beerdigung des Leichnams ihres Bruders mit sehr ungleichen Augen an. Da die erstere sich der Sache mit großer Wärme der Empfindung annimmt, sagt ihr Ismene:

Θερμην επι ψυχροισι καρδιαν εχεις.

Du zeigest bey einer so kalten Sache viel Hitze.

Wenigstens scheinet es, daß hier ein schicklicheres Wort, als ψυχροισι hätte gewählt werden sollen, um zu sagen, die Sache sey von keiner großen Wichtigkeit. Allein selbst solche kleine Flecken sind höchst selten, und werden an einem Dichter, der fast bis in Kleinigkeiten vollkommen ist, kaum bemerkt.

Euripides.

Ein tragischer Dichter in Athen, der jüngste von den dreyen, von denen wir noch Trauerspiele haben. Er ist

um

(*) S. Spitzfindigkeit.

um die 75ste Olympias oder die Zeit gebohren, da die Athenienser sehr große Siege über den Xerxes erfochten haben. Sein Vater soll ihn erst zu den Leibesübungen erzogen haben, welche von den Athenienfern Paukratia genennt worden, und erst, nachdem er in öffentlichen Spielen dieser Leibesübungen den Sieg erhalten, soll er sich auf die Beredsamkeit und Dichtkunst gelegt haben. Er hörte den Anaxagoras in der Weltweisheit, und war auch einer von den würdigsten Schülern des Sokrates. Er hat in allem 92 dramatische Stücke verfertiget, darunter acht satirisch, die andern tragisch gewesen. Von den erstern ist nur eins, nämlich der Cyklops, auf uns gekommen, von den andern aber haben wir noch achtzehn ganze Stücke. Er hat fünfzehnmal den Preis der dramatischen Dichtkunst erhalten. Man sagt, er habe aus Verdruß über die schlechte Auffführung seiner zwoten Frau Athen verlassen, sich zu dem macedonischen König Archelaus begeben, und sey in Macedonien, da er in einem Wald zu der Zeit spatzieren gegangen, als Archelaus auf die Jagd gekommen, von dessen Hunden in seinem siebzigsten Jahre zerrissen worden.

Aristoteles räumet ihm unter allen Dichtern in Absicht auf das tragische oder traurigmachende in seinen Vorstellungen den ersten Platz ein. Er ist in Ansehung der Größe in den Charakteren seiner handelnden Personen weit hinter dem Aeschylus zurück. In Ansehung der Regelmäßigkeit seiner Trauerspiele, und der Einfalt der Vorstellung, so wie in Ansehung des Großen, ist er auch dem

Sophokles nachzusetzen. Er hat sich wenig Mühe gegeben, den Plan seiner Fabeln vollkommen zu machen, und und in besondern Fällen scheinet er sich weniger bekümmert zu haben, ob die Reden den Personen, der Zeit und den Umständen angemessen seyn, wenn sie nur etwas Lehrreiches enthielten. Aber sein nachläßiges Wesen hat, wie der P. Brümoy wol anmerkt, einen Reiz, der der Regelmäßigkeit des Sophokles die Waage hält. Er hielt sich mehr an die Natur, als an die Kunst, und indem er schrieb, zog er mehr sein empfindendes Herz, als seinen Verstand zu Rathe.

Wenn seine Personen uns nicht so oft in Bewunderung ihrer Größe setzen, als des Aeschylus seine, und nicht so männlich sind, als sie Sophokles vorstellt, so empfinden sie Glück und Unglück stärker, und drücken ihre Empfindungen so aus, daß sie in die verborgensten Winkel unsers Herzens dringen, und uns zum höchsten Mitleiden bewegen. Er zeichnet uns mehr wirklich in der Natur vorhandene als idealische oder erhöhete Charaktere, aber seine Zeichnungen sind meisterhaft.

In Erfindung tragischer Umstände und trauriger Zufälle ist er bis zur Verschwendung reich. Von allem dem, was einen Menschen bis zur traurigsten Empfindung rühren kann, scheinet ihm nichts entgangen zu seyn. Die zärtlichen Seiten des Herzens weiß er alle zu treffen, und ihr Spiel bis auf den höchsten Grad zu treiben. Er erweckt weit mehr zärtliches Mitleiden und Liebe für die

handeln-

handelnden Personen, als Hochachtung. Das Schreckliche und Große hat er nicht gesucht, oder nicht zu erreichen vermocht; wiewol er sich auch bisweilen bis zum Erhabenen in den Beschreibungen, und bis zum heroisch Zärtlichen der Empfindungen schwingt. Von dem erstern geben die Wunder, die Bacchus in Theben thut, in seinen Bacchantinnen einen Beweis, von dem andern wollen wir ein Paar Beyspiele hier anbringen.

Als die Herakliden in der äußersten Gefahr waren, dem Tyrannen Eurysthäus in die Hände zu fallen und von ihm ermordet zu werden, sagt das Orakel dem Demophoon, es sey keine Rettung übrig, als wenn eine Jungfrau von edlem Blute den Göttern geopfert werde. **Makaria**, eine Tochter des Herkules, hört dieses von dem Jolaus, und sagt ihm: Ist dann dieses das einzige Mittel zu unserer Errettung? **Jol.** Das einzige; denn im übrigen würden wir ganz glücklich seyn. **Mak.** So fürchte nur das feindliche Heer der Argiver nicht länger. Nämlich sobald Makaria hört, daß sie durch einen freywilligen Tod die Ihrigen retten könne, steht sie nicht einen Augenblick an, ihr Leben anzubieten.

In demselben Stück legt der Dichter dem alten Jolaus einen großmüthigen Gedanken bey. Alkmene will ihn abhalten, in die Schlacht zu gehen, durch welche die Herakliden sollten frey werden. Sie fürchtet, er möchte darinn umkommen, und ihre Kinder würden alsdenn ihres beßten Beschützers beraubet seyn. Er giebt ihr aber

diese

diese großmüthige Antwort: „Des Herkules Söhne „werden die Sorge aller derer seyn, die am Leben „bleiben werden"; wodurch er nicht allein die Geringschätzung seines eignen Lebens, sondern den großen Eindruck, den die Verdienste des Herkules bey den Griechen gemacht, auf das edelste ausdrückt.

Uebrigens zeiget sich dieser zärtliche Dichter überall als einen würdigen Schüler des Sokrates, der die Sache der Wahrheit und Tugend überall verficht. Die Sittensprüche, welche er häufig anbringt, gäben eine Sammlung der vornehmsten Lehren der Weltweisheit: so daß man gar deutlich bemerket, er habe es sich als einen Hauptzweck vorgesetzt, die Zuschauer in allem Wahren und Guten zu unterrichten. Er hatte Herz genug, den Aberglauben und die falsche Götterlehre seiner Zeit mit sokratischer Stärke anzugreifen. In seiner Helena legt er einem Boten folgende Worte in den Mund (*): „Ich sehe, wie elend lügenhaft das ganze Wesen „der Wahrsager ist. Weder in der Flamme des „Feuers, noch in der Stimme der Vögel liegt et„was Heilsames für den Menschen, und es ist „thöricht, nur zu vermuthen, daß die Vögel uns „zu Hülfe kommen. — Warum lassen wir uns „denn wahrsagen? Lasset uns durch Opfer Gu„tes von den Göttern erbitten, und den Wahr„sagungen Abschied geben. Noch ist kein Fauler „durch

(*) Hel. vs. 750. f. f.

„durch die Wahrsagung reich geworden. Klug„heit und guter Rath sind die beßten Wahrsager. „— — Wer die Götter zu Freunden hat, der „besitzt die beßte Wahrsagerkunst.“

Eben so kühn redet er wider die unsittliche Götterlehre seiner Zeit. In dem Trauerspiel Jon sagt dieser Jüngling zum Apoll: „Wie kann dieses recht seyn, „daß ihr, die den Sterblichen Gesetze geben, selbst „unsittlich seyd? Denn wenn diese Geschichten „wahr seyn sollten, so werdet ihr von den Sterb„lichen wegen gewaltsamen Entführungen zur „Strafe gefodert werden, du und Neptun und „Jupiter, der im Himmel herrscht. — — Es wäre „nicht billig, die Menschen in den Fällen anzukla„gen, da sie nur die Schandthaten der Götter nach„ahmen; sondern diese, die die Beyspiele gegeben „haben.“ — Seine Götterlehre ist den unverfälschten Einsichten gemäß. Folgendes ist ein vortreffliches Beyspiel davon. — Was ist der Reichthum des Thrones? sagt Jokaste in den Phönizierinnen. — — „Alle „Reichthümer gehören eigentlich nur den Göttern „zu, die Menschen sind blos die Verwalter und „Austheiler derselben. Sie nehmen sie wieder, so „oft es ihnen beliebt.“

Es wäre leicht, eben so herrliche Lehren und Wahrheiten über alle wichtigen Punkte der Sittenlehre aus diesem philosophischen Dichter anzuführen. Doch müssen

wir

wir dabey auch bemerken, daß ihn die Liebe zu moralischen Sprüchen oft zur Unzeit übernommen hat, er bringt sie oft so an, daß man die handelnde Person, der sie in den Mund gelegt werden, aus dem Gesichte verliert, und nur den Dichter erblickt. Daher werden dergleichen Sprüche in dem Mund der Person oft unwahrscheinlich. Wie wenig sorgfältig er über diesen Punkt gewesen, kann folgende Stelle hinlänglich zeigen. In der Tragödie, die er die um Schutz Flehenden betitelt, fällt Adrast dem Theseus zu Füßen, und sagt unter andern: — „Der, „welcher im Wolstand ist, sieht, wenn er Verstand „hat, auf die Armuth — (die Absicht des Dichters ist, zu sagen, daß man müsse durch den Gegenstand gerührt seyn, um demselben gemäß zu handeln) „so wie „es nöthig ist, daß der Dichter, wenn er Lieder „macht, es mit Lust thue; denn wenn er nicht in „der Lust ist und zu Hause Verdruß hat, so kann „er andere nicht vergnügen.“ (*)

Man sieht überhaupt aus jedem Trauerspiel dieses vortrefflichen Mannes, daß er ein ernsthafter, zärtlicher und etwas melancholischer Dichter gewesen. Man sagt, daß er in seinem Hause viel Betrübniß und Verdruß gehabt, und es war ihm ohne Zweifel damals, als er das Trauerspiel, woraus wir die letzte Stelle angeführt haben, etwas von dieser Art begegnet. Er fand daher in tragi-

(*) Ineid. vs. 180. f. f.

tragischen Vorstellungen und im klagenden Ton seine Lust. Sein Herz war äußerst zärtlich, der Freude wenig offen, und seine Gemüthsart etwas verdrüßlich. Man giebt außer dem natürlichen Hang des Temperaments, auch verschiedene Umstände an, die ihn dazu können gebracht haben. Er soll auf einer Reise eine Gemahlinn, die er zärtlich geliebet, zween Söhne und eine Tochter durch unvorsichtiges Essen giftiger Pilse verlohren haben (*). Andere sagen auch, er habe eine zweyte Frau gehabt, deren üble Aufführung ihm den höchsten Verdruß gemacht. Und dieses wird dadurch wahrscheinlich, daß er nicht leicht eine Gelegenheit vorbeygehen läßt, seine wenige Achtung für das weibliche Geschlecht an den Tag zu legen. Diese Materie scheinet seine Lieblingsart zu seyn, so, daß er bisweilen recht anstößig dadurch wird. In Bezeichnung der Charaktere ist er der Natur getreu, wiewol er sie nicht aus der heroischen, sondern mehr aus der gemeinen Natur nimmt.

Er zeichnet aber meisterhaft und mit wenigen Zügen. Die Reden der Personen, wenn man an einigen Orten seine übertriebene Liebe zu Sittensprüchen ausnimmt, sind insgemein höchst natürlich, den Sachen, Umständen und Personen sehr angemessen. Er zeigt darinn eine recht große Beredsamkeit, das Schicklichste auf die beßte und oft nachdrücklichste Weise zu sagen. Ich kann mich nicht enthalten, nur eine Probe hievon zu geben. Als Herkules

(*) Athen. L. II.

les von der Wuth, darinn er seine Kinder umgebracht hat, wieder zu sich selbst gekommen, und voll schwarzen Grams sich verlauten läßt, daß er sich selbst umbringen wolle, sagt Theseus zu ihm: — „Du redest wie einer aus dem Pöbel. Sagt dieses Herkules, der „schon so viel überstanden hat, der Wohlthäter „der Menschen, und ihr größter Freund?

In der Mechanik der Trauerspiele hat Euripides sehr viel weniger Einfalt als Aeschylus und Sophokles. Es ist insgemein viel Mannigfaltigkeit und Verwicklung in den Vorfällen. Die genaueste Beobachtung der Einheit in Ansehung der Zeit und des Orts hat er nicht so hoch geachtet, als die andern; deßwegen ist auch nicht alles von so großer Wahrscheinlichkeit. In seiner Andromache geht Orestes von Phthia nach Delphi, bringt daselbst den Neoptolem um, und ein Bote kömmt daher wieder nach Phthia, es zu sagen. Dieß alles geschieht in der Zeit, da der Chor wenige Strophen singt. Eben so wenig streng ist er in Beobachtung des Ueblichen oder des Kostume. Er läßt in dem Hippolytus die Hofmeisterinn der Phädra sagen: — „Es sey nichts vollkommenes in der „Welt, und selbst die Gebäude der beßten Meister haben immer noch ihre Fehler; als wenn man zur Zeit des Theseus schon sehr über die Schönheiten der Baukunst raffinirt hätte. Und es schmeckt weit mehr nach dem Zeitalter des Euripides, als des Theseus, wenn Hippolytus sagt, er habe immer so keusch gelebt, daß er nicht einmal die schlüpfrigen Gemälde anzusehen gewohnt sey,

Er ist der erste und von den übrig gebliebenen tragischen Dichtern auch der einzige, der seine Trauerspiele mit einer besondern Art Eingang anfängt, darinn eine der handelnden Personen die Zuschauer von dem Inhalt des Stücks unterrichtet, und mit einigen der Personen bekannt macht. Und hierinn hat er oft sowol die Wahrscheinlichkeit überschritten, als zu viel gesagt.

In der Schreibart reicht er weder an die Hoheit des Aeschylus, noch an den körnichten, männlichen und feurigen Ausdruck des Sophokles. Aber er ist überall angenehm, herzrührend, und, besonders in klagenden und zärtlichen Stellen, höchst beredt. Fast überall ist er, so weit wir von dem griechischen Vers urtheilen können, sehr wolklingend und überaus besorgt, den Klang des Verses sowol, als einzeler Worte, dem besondern Inhalt der Materie gemäß einzurichten. Kurz, seine Tragödien sind eines der kostbarsten Ueberbleibsel des Alterthums, welche man niemals genug lesen kann. Unter den Neuern hat Racine ihn stark nachgeahmt, und besonders seine zärtlichen Scenen, so oft es die Gelegenheit gab, sich sehr zu Nutze gemacht.

§. 83.

Bemerkungen über die tragische Schaubühne der Römer.

Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob der Philosoph Seneka, oder ein anderer gleiches Namens, oder ob jeder von beyden einige dieser Trauerspiele verfertiget habe; wir betrachten hier die Werke, und nicht den Verfasser. Wenn

Wenn diese zehn Trauerspiele als Muster der römischen Tragödie anzusehen sind, so berechtigen sie uns zu urtheilen, daß die Römer in dieser Kunst weit mehr, als irgend in einer andern, hinter den Griechen zurück geblieben sind. Denn kein Mensch von gesundem Geschmack wird sie, wie Skaliger, den griechischen Trauerspielen, die wir haben, vorziehen. Lipsius hat richtiger davon geurtheilt, wiewol er die Medea und die Thebais noch zu sehr erhoben hat.

Ueberhaupt herrscht in allem ein Ton, der sich besser zur Elegie, als zum Trauerspiel schickt. Die Empfindungen sind darinn nicht nur weit über die Natur getrieben, sondern werden auf alle Seiten gewendet, damit nur der Dichter Gelegenheit habe, den Reichthum des Ausdrucks zu zeigen. Denn in den Reden der Personen merkt man gar zu offenbar, daß nicht die Personen selbst, sondern der Dichter redet, der bey kaltem Blute höchst witzig ist, und dessen Einbildungskraft keinem Gefühl Raum läßt; immer fürchtet, nicht genug gesagt zu haben. Seine Personen bleiben bey dem heftigsten Schmerz schwatzhaft und witzig; sie wiegen alle Worte ab, machen Gemälde, die sie auf das zierlichste ausbilden, gerade, als wenn sie auf die Schaubühne getreten wären, um ihre Beredsamkeit zu zeigen.

Die Charaktere sind fast alle übertrieben. Herkules ist nicht der tapferste aller Menschen, sondern ein absurder Prahler, der es mit allen Göttern aufnehmen will. Nicht nur bey seiner angehenden Raserey sagt er unge-

heure Prahlereyen (*), sondern da er wieder zu sich selbst gekommen, sagt er noch:

— arma nisi dantur mihi
Aut omne Pindi Thracis exscindam nemus
Bacchique lucos & Cithaeronis juga
Mecumque cremabo; tota cum domibus suis
Dominisque tecta, cum Deis templa omnibus
Thebana supra corpus excipiam meum
Atque urbe versa condar u. s. f.

Sein Atreus ist auf die ungeheureste Art gottlos; dem gar kein Verbrechen groß genug ist. Er bietet allen seinen Witz auf, um etwas so gottloses zu thun, als noch kein Mensch gethan hat.

Nullum relinquam facinus; & nullum est satis.
— — — — —
— — — — Fiat nefas,
Quod Dii timetis. (**)

Und nachdem er die ungeheureste That auf die ungeheureste Art begangen hat, kömmt er mit dieser unsinnigen Prahlerey wieder hervor:

Aequalis astris gradior & cunctos super
Altum superbo vertice attingens polum.
Nunc decora regni teneo, nunc solium patris.
Dimitto superos; summa votorum attigi.
Bene est; abunde est; jam sat est etiam mihi. (***)

Man sieht zugleich aus diesen letzten Versen einen fast in allen Scenen gewöhnlichen Fehler, daß die Personen in

(*) Hercules furens vs. 927. f. f.
(**) Thyestes v. 256.
(***) Thyestes vs. 885. f. f.

in diesen Trauerspielen in dem heftigsten Affekt einen spielenden Witz haben. Dieser frostige Witz ist in beständigem Widerspruch mit den angeblichen Gesinnungen, und dieser sogar offenbar, daß man dächte, der einfältigste Zuschauer hätte dieses merken, und die handelnden Personen, oder vielmehr den Dichter auszischen sollen. Eine einzige Probe kann genug hievon seyn. In der Thebais sagt Oedipus zur Antigone, die ihn führt, sie soll ihn verlassen, er wolle sich selbst ums Leben bringen; die Tochter will aber mit ihm sterben, und erbietet sich ihm Mittel an die Hand zu geben, beyder Tod zu bewirken: sie sagt sehr poetisch:

Heic alta rupes arduo surgit jugo,
Spectatque longa spatia subjecti maris
Vis hanc petamus. Nudus heic pendet silex;
Heic sciissa tellus faucibus raptis hiat.
Vis hanc petamus? Heic rapax torrens cadit
— — — —
In hunc ruamus? (*)

Wäre es sein Ernst, sich das Leben zu nehmen, so konnte er also wählen. Aber seine Antwort zeiget deutlich, daß er gar keine Lust dazu hat. Er wundert sich, eine so großmüthige Tochter zu haben; und nachdem ihm drey oder vier Mittel, seiner Noth ein Ende zu machen, angeboten worden, fodert er wieder aufs neue mit einem sehr unnützen Wortgepränge, was er doch nicht angenommen hat.

(*) Thebais vs. 67 f. f.

— Si fida es comes
Enſem parenti trade.
— Flammas — & vaſtum aggerem
Compone. In altos ipſe me immittam rogos.
— — — — Ubi ſaeuum eſt mare
Duc, ubi ſit altis prorutum ſaxis jugum,
Ubi torta rapidus ducat Iſmenus vada:
Duc ubi ferae ſint, ubi fretum, ubi praeceps locus.

So handelt und redet in dieſen Trauerſpielen die Verzweiflung, und ſo widerſprechen faſt alle Reden den Geſinnungen, die den Perſonen angedichtet werden.

Bey dem allen ſind hier und da große Schönheiten, die aber nicht ſelten unrecht angebracht ſind. Meiſterhaft gezeichnete Gemälde, die ſich aber ſelten weder zu den Perſonen, noch zu den Umſtänden ſchicken. Im einzeln findet man ſtarke, auch ſogar vortreffliche Gedanken, und dieſe meiſterhaft geſagt. Die Moral der Stoiker iſt an verſchiedenen Orten vortrefflich angebracht. Die Denkſprüche fahren oft wie Donnerſtrahlen durch die Seele, wiewol auch dagegen oft kleine, halbwahre, auch wol kindiſche Sprüchelchen vorkommen. Hätte der Verfaſſer ſich näher bey der Natur gehalten, hätte er allen überflüßigen Schmuck weggelaſſen, ſo wäre er einer der erſten tragiſchen Dichter geworden.

Den Dichtern, welche die Kunſt bereits nach guten Grundſätzen ſtudirt haben, kann man das Leſen dieſer Trauerſpiele empfehlen, damit ſie von den häufigen Fehlern gerührt, ſie vermeiden lernen, und in dem wenigen Guten, das darinn iſt, die Stärke des Ausdrucks nachzuahmen ſuchen.

Oper.

§. 84.

Ueber den Ursprung und gegenwärtigen Zustand der Oper.

Das Schauspiel, dem man den Namen Opera gegeben hat, ist eine nicht alte Erfindung des italienischen Witzes. Die griechische Tragödie hat dieß mit der Oper gemein, daß der Dialog derselben nach gewissen Tonarten der Musik, wie das Recitativ der Oper, deklamirt wurde, und daß die lyrischen Stellen, nämlich die Chöre, förmlich gesungen wurden. Aber es ist nicht wahrscheinlich, daß die neuern Erfinder der Oper die Veranlassung dazu von der alten Tragödie hergenommen haben.

Die Art, wie sie durch allmählige Veränderungen entstanden ist, die man mit einem ziemlich unförmlichen, mit Musik und Tanz untermischten Schauspiel, das großen Herren zu Ehren bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wurde, vorgenommen hat, ist bekannt. Algarotti hält die Daphne, die Euridice und die Ariadne, die Ottavio Rinucini im Anfang des letztverflossenen Jahrhunderts auf die Schaubühne gebracht hat, für die ersten wahren Opern, darinn dramatische Handlung, künstliche Vorstellungen verschiedener Scenen durch Maschinen, Gesang und Tanz, zur Einheit der Vorstellung verbunden

worden. Denn in den vorher erwähnten Lustbarkeiten war noch keine solche Verbindung der verschiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper blos eine Ergötzlichkeit der Höfe bey besondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbesteigungen und freundschaftlichen Besuchen großer Herren. Aber sie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk; weil die ersten Unternehmer derselben merkten, daß dieses Schauspiel eine gute Gelegenheit, Geld zu verdienen, seyn würde (*).

Indessen herrscht bey diesem außerordentlichen Schauspiel so eine seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten, daß schwer darüber richtig zu schreiben ist.

In den beßten Opern sieht und hört man Dinge, die so läppisch und abgeschmackt sind, daß man denken sollte, sie seyn nur da, um Kinder oder einen kindisch gesinnten Pöbel in Erstaunen zu setzen; und mitten unter diesem höchst elenden, den Geschmack von allen Seiten beleidigenden Zeuge kommen Sachen vor, die tief in's Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchst reizende Weise mit süßer Wollust, mit dem zärtlichsten Mitleiden, oder mit Furcht und Schrecken erfüllen. Auf einer Scene, bey

(*) Aus dieser Absicht hat sie sich in die meisten großen Städte Italiens verbreitet. Außer dem ist sie aber in wenig Orten ein gewöhnliches und dem ganzen Volke für Bezahlung offenstehendes Schauspiel. Wenn man eine Oper an großen Höfen aufführen läßt, so geschieht es meistentheils nur in der Karnevalzeit oder in den Winterlustbarkeiten zum bloßen Zeitvertreib.

bey der wir uns selbst vergessen, und für die handelnden Personen mit dem lebhaftesten Interesse eingenommen werden, folget sehr oft eine, wo uns eben diese Personen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeschickteste Weise den dumnen Pöbel in Schrecken und Verwunderung zu setzen suchen.

Indem man von dem Unsinn, der sich so oft in der Oper zeigt, beleidiget wird, kann man sich nicht entschliessen, darüber nachzudenken: aber sobald man sich jene reizende Scenen der lebhaftesten Empfindung erinnert, wünschet man, daß alle Menschen von Geschmack sich vereinigen möchten, um diesem großen Schauspiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig ist.

§. 85.

Ursachen des Anstößigen und Fehlerhaften bey dem Operndichter.

Gegenwärtig haben zwar die Operndichter den fabelhaften Stoff, welchen ehemals die Italiener aus der alten Mythologie, dem Reich der Feen und Zauberer, oder aus den fabelhaften Ritterzeiten nahmen, nicht gänzlich weggeschafft, aber sie wechseln doch auch mit dem wahren historischen Stoff, so wie das Trauerspiel ihn wählet, ab (*). Aber in Behandlung dieses Stoffs scheinet der Opern-

(*) Man kann überhaupt annehmen, daß der Trauerspieldichter und der Dichter der Oper einerley Stoff bearbeiten; denn beyde stellen uns eine große, merkwürdige Handlung vor, wenn sie den Stoff gut wählen.

Operndichter sich zum Gesetze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlassen.

Seine Maxime ist, alles so zu behandeln, daß das Auge durch öfters abgewechselte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannigfaltigkeit stark ins Gesicht fallender Dinge in Verwunderung gesetzt werde, diese Dinge seyen so unnatürlich als sie wollen, wenn nur das Auge des Zuschauers oft mit neuen, und allemal mit blendenden Gegenständen gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Gespenster, wilde Thiere und dergleichen Dinge müssen, wo es irgend möglich, dem Zuschauer vor Augen gestellt werden. Da kann man sich leicht vorstellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter seinem Stoff anthun müsse, um solchen Forderungen genug zu thun; wie oft er das Innere, Wesentliche der tragischen Handlung, die Entwicklung großer Charaktere und Leidenschaften einem mehr ins Auge fallenden Gegenstand aufopfern müsse.

Deßwegen trifft man in dem Plan der beßten Opern allemal unnatürliche, erzwungene oder gar abentheuerliche Dinge an. Dieß ist die erste Ungereimtheit, zu der die Mode auch den beßten Dichter zwingt. Und wenn es auch nur die einzige wäre!

Eine andere Ursache des Ungereimten in der Oper. — In jeder Oper sollen die beßten Sänger auch am öftersten singen; aber auch jeder mittelmäßige, und sogar die schlechtesten, die einmal zum Schauspiel gedungen sind und bezahlt

zahlt werden, müssen sich doch ein- oder ein paarmal in großen Arien hören lassen; die beyden ersten Sänger, nämlich der beßte Sänger und die beßte Sängerinn, müssen nothwendig ein- oder mehrmal zugleich singen: also muß der Dichter Duette in die Oper bringen; oft auch Terzette, Quartette u. s. w. Noch mehr — Die ersten Sänger können ihre völlige Kunst insgemein nur in einerley Charakter zeigen, der im zärtlichen Adagio, dieser im feurigen Allegro u. s. w. Darum muß der Dichter seine Arien so einrichten, daß jeder in seiner Art glänzen könne.

Die Mannigfaltigkeit der daraus entstehenden Ungereimtheiten ist kaum zu übersehen. Eine oder zwey Sängerinnen müssen nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulassen, oder nicht. Wenn sich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, so verwickelt er sie in Liebeshändel, wenn sie auch dem Inhalt des Stücks noch so sehr zuwider wären. So mußte der beßte Operndichter Metastasio selbst, gegen alle Natur und Vernunft, in die Handlung, die sich in Utika mit Kato's Tode endigte, zwey Frauenzimmer einflechten; die Wittwe des Pompejus und selbst die Marcia, Kato's Tochter; und diese mußte sogar in Cäsar verliebt seyn, und von einem Numidischen Prinzen geliebt werden, damit zwey Sängerinnen Gelegenheit bekämen, sich hören zu lassen. Wie abgeschmackt Liebeshändel in einer so finstern Handlung stehen, fühlet auch der, der sonst weder der Ueberlegung, noch des Nachdenkens gewohnt ist.

Damit

Damit jeder Sänger Gelegenheit habe, sich hören zu lassen, müssen gar oft Sachen gesungen werden, bey denen keinem Menschen, weder wachend noch träumend, nur die Vorstellung vom Singen einfallen kann; frostige oder bedächtliche Anmerkungen und allgemeine Maximen. Welchem verständigen, oder — welchem verrückten Menschen könnte es einfallen, die Anmerkung, daß ein alter versuchter Krieger nicht blindlings zuschlägt, sondern seinen Muth zurückhält, bis er seinen Vortheil abgesehen, singend vorzutragen (*); oder diese bey aufstoßenden Widerwärtigkeiten frostige Allegorie, daß der Weinstock durch das Beschneiden besser treibt, und der wolriechende Gummi nur aus verwundeten Bäumen trieft? (**) Dergleichen kindisches Zeug kömmt bald in jeder Oper vor.

Auch wird man selten eine sehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkömmt, daß Personen, die wegen bereits vorhandener großen Gefahr, oder anderer wichtiger Ursachen halber, die höchste Eil in ihren Unternehmungen nöthig haben, sich währendem Ritornell sehr langsam und ernsthaft hinstellen, erst recht aushusten, und denn einen Gesang anfangen, in dem sie bald jedes Wort sechs- und mehrmal wiederholen, und wobey man die Gefahr und die dringendsten Geschäfte völlig vergißt. Hat man irgend

(*) Adriano di Metastasio. Att. II. S. 5. Saggio guerriero antico &c.

(**) Ebend. Att. III. S. 2. Piu bella, al tempo usato &c.

gend anderswo mehr als hier Ursache, mit Horaz auszurufen:

Spectatum admissi risum teneatis amici!

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewisser Materien. Wer eine oder zwey Opern gesehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert andern gesehen. Verliebte Klagen, ein paar unglückliche Liebhaber, davon einer ins Gefängniß und in Lebensgefahr kömmt; dann ein zärtliches Abschiednehmen in einem Duett, und dergleichen, kommen beynahe in gar allen Opern vor (*).

§. 86.

Grundsätze und Beyspiele für den Dichter zur richtigen Bearbeitung der Oper.

Der Dichter muß, ohne Rücksicht auf die Sänger, und ohne andere Vorstellungen, die ihn gegenwärtig in so viel Ungereimtheiten verleiten, blos dieses zum Grundsatz nehmen: „Ein Trauerspiel zu verfertigen, dessen Inhalt und Gang sich für die Hoheit, oder wenigstens das Empfindungsvolle des lyrischen Tones schickt.“

Dazu ist in Wahrheit jeder tragische Stoff schicklich, wenn nur dieß einzige dabey statt haben kann, daß die Hand-

(*) Es könnten noch überdieß viele Ursachen des Ungereimten und Fehlerhaften in der Oper angegeben werden; aber weil sie meistentheils von der Musik, oder von den äußerlichen Veranstaltungen dieses Schauspiels abhangen, wollen wir die Leser, die in diesem Werk nur die Unterrichte der Dichtkunst erwarten, zu den besondern Artikeln eines jeden Faches anweisen.

Handlung einen nicht eilfertigen Gang und keine schweren Verwicklungen hat. Eilfertig kann der Gang nicht seyn, weil dieses der Natur des Gesanges zuwider ist, der ein Verweilen auf den Empfindungen, aus denen die singende Laune entsteht, voraussetzet (*). — Schwere Verwicklungen verträgt er noch weniger, weil dabey mehr der Verstand, als die Empfindung beschäftiget wird. Wo man Anschläge macht, Plane verabredet, sich berathschlaget, da ist man von dem Singen am weitesten entfernt.

Also geht der Operndichter von dem Tragischen vornehmlich darinn ab, daß er nicht, wie dieser, eine Handlung vom Anfang bis zum Ende mit allen Verwicklungen, Anschlägen, Unterhandlungen und Intriguen und Vorfällen, sondern blos das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung geredet oder gethan wird, vorstellet.

Um dieses kurz und gut durch ein Beyspiel zu erläutern, wollen wir Klopstoks Bardiet oder Hermanns Schlacht anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unser Ideal sie zeiget. Der Dichter stellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht selbst, sondern die empfindungsvollen Aeußerungen einer wolausgesuchten Anzahl merkwürdiger Personen, vor und während und nach der Schlacht vor. Darum fehlt es seinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwicklung, noch an wahrem dramatischen Ausgang.

Man

(*) S. Art. Gesang.

Man darf nur obenhin Ossians Fingal oder Temora lesen, um zu sehen, wie auch daraus wahrer Opernstoff zu schöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen.

In dem Gedichte Temora sieht Fingal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen sich wenden, schicket er von da Bothen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bothschaften von ihnen. — Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Gesänge anstimmten, so kann sich jeder leicht vorstellen, wie natürlich die Handlung mit Gesang anfieng. — Ihr Fortgang, ihre mannigfaltigen Abwechslungen und Verwicklungen würden von Personen, die so wesentlich dabey interessirt sind, und so mancherley abwechselnde Leidenschaften dabey fühlen, in dem wahren lyrischen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern oder Chören geschildert werden. — — Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und, wie wir sie bey Ossian im angezogenen Gedichte wirklich finden, sehr mannigfaltig abwechselnde, wahrhaftig lyrische Erzählungen von besondern Vorfällen, episodische Geschichten in dem höchsten lyrischen Ton.

Man müßte dem Genie eines Dichters sehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus diesem Theil der erwähnten Epopöe eine recht schöne Oper machen könnte.

Ich führe diese zwey Beyspiele nicht darum an, als ob ich den kriegerischen Stoff für den beßten und be-

quemsten zu dieser Absicht halte; sondern, um vielmehr zu zeigen, wie sogar dieser, so einförmig er ist, und so vorzüglich er für die Epopöe gemacht scheinet, sich opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große oder blos angenehme Begebenheit, wobey viel zu empfinden ist, kann hiezu dienen. Es kömmt blos darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu fassen wisse, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannigfaltigkeit von Personen einzuführen wisse, die natürlicher Weise bey dem, was geschieht oder geschehen soll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben, sie zu äußern.

Eine solche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man sich, wenn man Klopstoks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorstellung machen kann. Außer wirklichen Begebenheiten kann jedes merkwürdige Fest, jede große Feyerlichkeit dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Fesseln, die der Tonsetzer, Sänger und Verzierer oder Dekorateur ihm bis dahin angelegt haben, freysprechen, und ihm das einzige Gesetz auflegen, bey Einheit des Stoffs durchaus lyrisch zu bleiben, so wird er von selbst Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers schicklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwischen die gewöhnlichen Arien, Chöre, Duette und Terzette natürlich anzubringen wissen.

Ich will, um denen, die sich nicht leicht in neue Vorschläge zu finden wissen, noch ein Beyspiel einer nach dieser Art behandelten Oper anführen.

Der Fürst Demetrius Kantemir erzählt in seiner Osmannischen Geschichte, daß der Großsultan Murad IV. bey Eroberung der Stadt Bagdad den grausamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß während dem schrecklichen Blutbad ein gewisser Persischer Musikverständiger die Osmannischen Befehlshaber gebeten, seinen Tod etwas aufzuschieben, und ihm zu verstatten, nur ein Wort mit dem Kaiser zu reden. Da er hierauf vor den Kaiser gebracht worden, und dieser ihm endlich befohlen, von seiner Geschicklichkeit in der Musik eine Probe zu machen; nahm er ein Scheschta (das die Griechen Psalterion nannten) in die Hand, und sang dazu ein Klagelied von der Eroberung Bagdads und Murads Lob mit so anmuthiger Stimme und so viel Geschicklichkeit, daß dem Kaiser selbst die Thränen darüber ausbrachen, und er befahl, der noch übrigen Einwohner zu schonen.

Diese Begebenheit könnte gar füglich durch eine Oper vorgestellt werden. Der Dichter könnte sich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder blos der erwähnte Sänger mit seiner Familie und einigen seiner Freunde, oder allerfalls etliche der vornehmsten Einwohner der Stadt sich versammelt befänden, um die schreckliche Katastrophe zu erwarten. Es ließ sich gar leicht, um mehr Mannigfal-

tigkeit zu erhalten, eine sehr natürliche Veranlassung auszudenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge und Jungfrauen auf die Bühne zu bringen.

Es wäre unnöthig, sich hierüber in umständliche Vorschläge einzulassen. — Der Virtuos, der hier die Hauptrolle spielt, entdecket seinen in Angst und Schrecken gesetzten Freunden, was er ausgedacht, um einen Versuch zu machen, sie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile sieht man von den andern handelnden Personen bald mehrere, bald wenigere auf der Scene; und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hoffnung und andere Leidenschaften wechselsweise durch sie zu schildern. Man vernimmt, daß der Kaiser den Mann vor sich gelassen: einer schmeichelt sich mit Hoffnung, ein anderer nimmt seine Zuflucht zum Gebeth, um einen glücklichen Ausgang zu erhalten; ein dritter nimmt voll Kleinmuth von einer Geliebten oder von seinen Freunden in naher Erwartung des Todes schon Abschied.

Nun kann der Dichter seine Zuschauer vor ein Zelt, oder vor einen Pallast, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, versetzen, kann den Virtuosen sein Klaglied singen, den Kaiser in voller Rührung seinen geänderten Entschluß offenbaren, und denn auf mehr, als einerley Art die Dankbarkeit, und endlich das Frohlocken der Erretteten in sehr rührenden Recitativen, Sologesängen und Chören hören lassen.

Wenn also Dichter von Genie sich mit dem Opernstoff abgeben würden, so könnten vielerley Handlungen dazu ausgesucht, und die Sache selbst auf sehr mannigfaltige Weise behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unsere Oper so abentheuerlich macht.

Bey Widerlegung des Einwurfes, daß es überhaupt unnatürlich sey, Menschen bey einer ernsthaften Handlung durchaus singend einzuführen, wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen gestehen, daß man einem Menschen, der nie eine gute Oper gesehen hat, durch richtige Vernunftschlüsse beweisen könne, dieses Schauspiel sey durchaus unnatürlich; aber der größte Vernünftler, der eine der beßten Graunischen oder Hassischen Opern von guten Sängern vorgetragen, gehört hat, wird gestehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftschlüssen abhängt. So ungereimt die Oper scheint, wenn man blos die kahlen Begriffe, die der Verstand sich davon macht, entwickelt, so einnehmend ist sie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon gesehen hat (*).

(*) Wir haben bis daher von dem, was zum Unterrichte des Operndichters gehört, gesprochen. Es wäre aber zur Vollkommenheit der Oper noch vieles hinzuzusetzen, was den Tonkünstler, den Bau- und Balletmeister, die Einrichtung der Schaubühne, und die Kleidung betrifft. Da es aber gegenwärtig unsere einzige Absicht ist, dem dramatischen Dichter in diesem Fache Unterricht zu geben, ohne hier auf das, was andere Künstler angeht, zu sehen; so verweisen wir den Leser, der sich mit vorerwähnten Materien bekannt machen will, auf die besondern Artikel der allgemeinen Theorie.

Operette.

§. 87.

Vom Ursprung und gegenwärtigen Gebrauch dieses Lustspiels.

Wie die eigentliche Oper aus Vereinigung des Trauerspiels mit der Musik entstanden ist; so hat die Musik, mit der Komödie vereinigt, die Operette hervorgebracht, die erst vor etlich fünfzig Jahren aufgekommen ist, aber seit kurzem sich der deutschen komischen Schaubühne so bemächtiget hat, daß sie mit der eigentlichen Komödie gleichen Platz zu behaupten sucht.

Anfänglich war sie ein bloßes Possenspiel zum Lachen, wozu die Deutschen von dem italienischen Intermezzo und der Opera buffa den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonsetzer allein bemühet, recht possierlich zu seyn. Seit kurzem hat man versucht, die Operette, die anfänglich blos komisch war, etwas zu veredeln; und daraus entsteht itzt allmählig ein ganz neues musikalisches Drama, welches von gutem Werthe seyn wird, wenn es von geschickten Dichtern und Tonsetzern einmal seine völlige Form wird bekommen haben.

§. 88.

Stoff und Bearbeitung der Operette.

Wie die große Oper wichtige und sehr ernsthafte Gegenstände bearbeitet, wobey starke Leidenschaften ins Spiel kom-

kommen, so kann die Musik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen, sanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu schildern. Um dieses mit einer schicklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Komödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens.

Wir haben bereits einige Proben von französischen und deutschen Operetten von gemäßigtem sittlichen Inhalt, die zwischen der hohen tragischen Oper und dem niedrigen Intermezzo gleichsam in der Mitte stehen, und uns Hoffnung machen, daß diese Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde.

Die Operette nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes; kann sich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menschen vom Mittelstand erheben.

Wir würden rathen, diesem Drama der Musik einen Ton zu geben, der sich eben so weit von der Hoheit des Kothurns, als von der Niedrigkeit der komischen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre prosaisch, folglich ohne Musik, wie es bereits eingeführt ist; und an schicklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt selbst hergenommen, theils als episodische Gesänge erscheinen. Die Arien könnten durch die Handlung selbst veranlasset, von jeder Art des lyrischen Inhalts seyn; nur müßten sie sich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Auf diese Weise würde wirklich eine sehr angenehme Art eines mehr sittlichen, als leidenschaftlichen Schauspiels entstehen, wobey Poesie und Musik vereiniget wären.

§. 89.

Von dem Nutzen der komischen Oper.

Außer dem unmittelbaren Nutzen, den sie mit andern dramatischen Schauspielen gemein hat, kömmt noch der besondere Vortheil hinzu, daß dadurch eine Menge guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuos von Profession zu seyn, gut singen kann, von der Schaubühne in Gesellschaften und unter Familien verbreitet werden (*).

§. 90.

Die Kantate. (**)

Sie ist ein kleines für die Musik gemachtes Gedicht von rührendem Inhalt, darinn in verschiedenen Versarten Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen

(*) Unter den schönen Operetten, die auf unserer Nationalschaubühne aufgeführt worden, und so vielen Musikfreunden theils auf den Spaziergängen durch den Gesang, theils zu Hause auf dem Klavier so edles Vergnügen gemacht haben, hat vorzüglich das komische Musikspiel von Herrn Schubauer allgemeinen und oft wiederholten Beyfall von unserm Publikum erhalten. Es ist nur zu wünschen, daß die deutsche Nation immer mehr mit so herrlichen Musikstücken beehret werde.

(**) Wenn diese Dichtart dem Lehrer nicht am gehörigen Orte steht, so kann er sie selbst reihen. Dem Leser wirds eben gleich seyn. Mir ists so für meine Methode bequem.

gen und Leidenschaften ausgedrückt werden, welche bey Gelegenheit eines wichtigen Gegenstandes entstehen. Der Dichter richtet seine Aufmerksamkeit auf eine interessante Scene aus der Natur, aus dem menschlichen Leben, aus der Moral, Politik und Religion. Aus Betrachtung dieses Gegenstandes entstehen in ihm wichtige Gedanken, ernsthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in starke Leidenschaften ausbrechen. Wenn er nun dem sich abändernden Zustand des Geistes und Herzens zufolge, das, was er sieht, beschreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrückt, den Ausbruch seiner Leidenschaft schildert, und für jedes eine besondere, der Sache angemessene Versart wählet, so entstehet dadurch eine Kantate.

Sie fällt demnach nothwendig in verschiedene Dichtungsarten. Ein Theil kann erzählend, ein anderer lehrend, ein anderer betrachtend, und ein anderer rührend seyn. Daher können in der Kantate Recitative, Ravaten, Arioso, Ariette und Arien zugleich vorkommen; und von diesen verschiedenen Arten kommen mehr oder weniger vor, je nachdem der Dichter sich bey einem Gegenstand mehr oder weniger aufhält. Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müssen nothwendig dabey vorkommen. Wir wollen hier nur allgemeine Anmerkungen über den Gebrauch und die verschiedenen Gestalten der Kantate machen (*).

(*) Die besondern Theile der Kantate muß man aus andern Dichtungsarten herholen: vieles gehört zur besondern Theorie der Musik.

§. 91.

Ueber den Gebrauch und die Arten der Kantate.

Der vornehmste Gebrauch der Kantate ist bey dem öffentlichen Gottesdienst, an feyerlichen Tagen. Der Dichter nimmt die Begebenheit, deren Andenken feyerlich begangen wird, zu seinem Gegenstand. Er muß dabey die Absicht haben, das Volk auf die wichtigsten Theile seines Gegenstandes aufmerksam zu machen, dasselbe auf wichtige Betrachtungen und Lehren zu führen, lebhafte Empfindungen rege zu machen, und überhaupt das ganze Gemüth mit einer heilsamen Leidenschaft zu erfüllen. Ueberhaupt muß also der Dichter den Charakter der geistlichen Dichtung wol beobachten, und sich vornehmlich in Acht nehmen, weder Witz noch Kunst, noch irgend etwas zu zeigen, wodurch der Zuhörer von dem Gegenstand seiner Betrachtung auf den Dichter oder auf Nebensachen könnte abgeführt werden. Es muß nichts vorkommen, was blos zur Belustigung diente, sondern alles muß auf Erbauung übereinstimmen.

Da die Kantate keine Handlung ist, wie das Drama, sondern eine Betrachtung über einen großen Gegenstand, so muß sie nicht weitläuftig seyn. Denn Weitläuftigkeit über einen einzigen Gegenstand macht verwirrt, und schwächet die Hauptvorstellung. Der Dichter soll nicht alles, was sich über den Gegenstand Gutes denken oder empfinden läßt; sondern nur das Wichtigste, das, was den Verstand und das Herz am stärksten rühret, anbringen.

gen. Es giebt Dichter, welche in Kantaten über das Leiden des Heilandes, oder über seine Geburt, in die kleinsten Umstände sich einlassen, jeden, wenn er auch noch so wenig auf sich hat, bemerken machen, Betrachtungen darüber, wie man sagt, bey den Haaren herbeyzubringen. Dadurch werden sie frostig. Es gehört in die Kantate nichts, als was groß und stark rührend ist, und das Einfache muß dabey dem Verwickelten vorgezogen werden.

Einige machen ihre Kantaten dramatisch, dieses schickt sich gar nicht; denn die Kantate ist die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung selbst. Es geht wol an, daß zwey oder auch drey Personen eingeführt werden, welche abwechselnd reden oder singen, aber dieses ist kein Drama; denn jede von den redenden Personen drückt ihre eigene Empfindungen und Betrachtungen aus: dieses macht keine Handlung. Wenn aber allegorische Personen eingeführt werden, so wird insgemein die ganze Vorstellung frostig. Aus diesem Grunde rathen wir sie dem Dichter gänzlich ab.

Auch thun Erzählungen, Beschreibungen mit Arien, die moralische Anmerkungen und Maximen enthalten, keine gute Wirkung. Sie sind der Lebhaftigkeit der Empfindungen entgegen, und geben dem Tonsetzer nicht Gelegenheit genug, sich kräftig und rührend auszudrücken (*). Findet der Dichter nöthig, dem Zuhörer historische Umstände

(*) Rousseau *Dict. de Musique* Art. Cantate.

stände zu Gemüthe zu führen, so kann er es auf eine weit lebhaftere Art, als durch Erzählungen thun. Er kann ihm die Sache lebhaft vor Augen bringen, indem er sich anstellt, als ob er die Sachen sehe oder höre. So hat es **Ramler** in seiner Kantate über das Leiden des Heilands in dem ersten Recitativ gethan: so hat es **Rolli** in der schönen Kantate von Atis und Galathee gethan, da er im folgenden Recitativ auf das lebhafteste vorstellt, was keine Erzählung würde gethan haben:

Ma gorgogliar la placida marina già sento,
Ecco! gia sorge,
Ecco! gia sapre l'inargentata concha,
Ecco apparir la Diva!
E i zeffiretti alati
La guidan' alla riva.

Es giebt Kantaten, da der Dichter in seiner eigenen Person spricht, die man betrachtende nennen könnte, und andere, da er historische Personen sprechen läßt, damit wir uns desto lebhafter in ihre Umstände und Fassung setzen können. Diese kann man historische Kantaten nennen (*).

Die Kantate ist eine von den Dichtungsarten, welche den Alten unbekannt geblieben, wiewol sie schätzbare Vorzüge hat. Die geistliche Kantate ist für den öffentlichen Gottes-

(*) Das, was der Dichter bey der Kantate zu beobachten hat, um sie zur Musik recht bequem zu machen, findet man in **Krausens** vortrefflichem Werk von der **musikalischem Poesie**, K. 5.

Gottesdienst sehr wichtig. Andere von moralischem Inhalt, können bey andern festlichen Gelegenheiten, oder auch nur blos in Konzerten, von sehr großem Nutzen seyn, wenn der Dichter und der Tonsetzer jeder das seinige dabey gethan haben.

Es giebt zweyerley Gattungen der Kantaten: kleinere, für die Kammermusik, darinn weder ein vielstimmiger Gesang, noch vielstimmige Begleitung verschiedener Instrumente vorkömmt; und größere zur feyerlichen Kirchenmusik, darinn Chöre, Chorale und andere vielstimmige Gesänge, und eine starke Besetzung von verschiedenen Instrumenten statt hat (*).

§. 92.

Oratorium.

Darunter verstehen wir ein mit Musik aufgeführtes, geistliches, aber durchaus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeiget an, daß hier keine sich allmählig entwickelnde Handlung, mit Anschlägen, Intriguen und durch einander laufenden Unternehmungen statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama. Das Oratorium nimmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der

Reli-

(*) Diese heißen insgemein Oratoria, wovon im folgenden 92sten §.

Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereiniget auf eine sehr nachdrückliche Weise äußern. Die Absicht dieses Drama ist, die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Oratoriums ist also allemal eine sehr bekannte Sache, deren Andenken das Fest gewidmet ist. Folglich kann er durchaus lyrisch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem, was vorgeht, nöthig sind. Man weiß zum voraus, durch was für einen Gegenstand die Sänger in Empfindung gesetzt werden, und die Art, die besondern Umstände derselben, unter denen der Gegenstand sich jedem zeigt. Dieß alles kann aus der Art, wie sich die singenden Personen darüber auslassen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Oratorium eine Begebenheit zum Grunde hat, z. B. die Kreuzigung oder die Auferstehung, so macht dieses darum den erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyrisch geschildert werden. So fängt Ramlers Oratorium vom Tode Jesu mit dieser höchst rührenden lyrischen Schilderung an:

Ihr Palmen in Gethsemane,
Wen hört ihr so verlassen trauren?
Wer ist der ängstlich Sterbende? — —
Ist das mein Jesus? u. s. f. (*)

Dieses

(*) Nach der neuesten Ausgabe.

Dieses ist lyrisch erzählt oder geschildert, und ist die einzige für das Oratorium schickliche Weise, ob sie gleich wenig beobachtet wird.

Dialogische Reden haben da gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern blos Empfindungen schildert. Es ist höchst abgeschmackt, solche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: „Da sprach die Magd zu Petrus: auch du bist einer von ihnen — Petrus antwortete: Nein, ich kenne ihn nicht" in musikalischen Tönen vorzutragen.

Also muß der Dichter im Oratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Tone thun. Von der lyrischen Schilderung haben wir eine Probe zum Beyspiel gegeben; hier ist eine von der lyrischen Erzählung aus dem angeführten Stück:

— — Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespitzte Keile! — Jesus reicht die Hände dar,
Die theuren Hände, deren Arbeit Wolthun war.
Auf jeden wiederholten Schlag durchschneidet
Die Spitze Nerv' und Ader, und Gebein. u. s. f.

Bey dem durchaus herrschenden lyrischen Ton hat dennoch mannigfaltige Abwechslung statt. Das Recitativ, das Arioso, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhn-

wöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verschiedentlich abgewechselt, aufeinander folgen.

Eine sehr wesentliche Sache hiebey ist dieses, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vollkommen Gottesfürchtige, dann noch etwas schwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menschen von feuriger Andacht, und dann zärtliche, sanft empfindende; denn dadurch bekömmt der Tonsetzer Gelegenheit, das Gemüth zu rühren.

Aber die wichtigste Lehre, die man dem Dichter für diese Gattung geben kann, ist diese, daß in den Empfindungen selbst nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Hoheit des Hauptgegenstandes entsteht, oder sich darauf bezieht. Der Dichter muß keinen Augenblick vergessen, daß die Personen, die er reden läßt, zu einer sehr feyerlichen Gelegenheit versammelt sind, wo alles groß seyn muß. Man muß von den hohen Gegenständen, die man vor sich hat, keine besondere Anwendung aufs Kleine, auf das, was wenigen Menschen persönlich ist, machen, vielweniger sich in allgemeine moralische Betrachtungen einlassen. So ist die erste Arie in dem erwähnten Ramlerischen Oratorium:

Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert,
Hör am Grabe den, der schwächer Trost begehrt!

ob sie gleich, bey einer andern Gelegenheit, schön und richtig seyn möchte, hier nicht groß genug, da sie aus einem blos besondern Umstand des hohen Gegenstandes erwächst. Wenn der Tod Jesu als die Versöhnung des

ganzen

ganzen menschlichen Geschlechtes angesehen wird; so erweckt besonders der erste Blick auf diese unendlich große Handlung nothwendig auch ganz hohe Empfindungen. Noch weit weniger ist die so schöne Arie:

Ihr weichgeschaffne Seelen,
Ihr könnt nicht lange fehlen: u. s. f.

hier am rechten Orte, wo alles feyerlich seyn soll.

Ich zeige diese Mängel deßwegen in dem beßten Oratorium, das ich kenne, an, damit es desto deutlicher in die Augen fällt, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen sind, da auch unsere beßten Dichter dagegen fehlen (*).

Ueber das Aeußere des Schauspiels.

§. 93.

Von der Art der alten und neuen Schaubühne.

Unter der Schaubühne verstehen wir den Platz, auf welchem das, was im Drama vor den Augen der Zuschauer geschieht, verrichtet wird; der deßwegen über den Grund, worauf ein Theil der Zuschauer steht, erhöhet ist. Die Beschaffenheit der Schaubühne hat einen großen Einfluß auf die vollkommene Aufführung des Drama. Wenn alles

(*) Kenner der Musik, wenn sie diesen Artikel nachschlagen, finden eine recht genaue, aber doch sehr freundliche Kritik über Graums Oratorium.

alles so soll vorgestellt werden, wie es in der Natur wirklich geschehen, so muß die Beschaffenheit des Orts der Scene jedesmal genau beobachtet, und die Schaubühne für jede Handlung besonders eingerichtet werden. Also muß schon in der Anlage der Schaubühne dafür gesorget seyn, daß sie auf mancherley Weise veränderlich sey; weil die Scene bald groß, bald klein, bald ein offener, bald ein verschlossener Ort, bald ein Garten oder ein offenes Land zur Vorstellung seyn muß.

Hieraus ist überhaupt zu sehen, daß die Schaubühne in dem, was ihr Bau beständiges hat, ein sehr großer, breiter und tiefer Saal seyn sollte, der durch leichte, auf dem Boden des Saales hin und herzuschiebende Wände und durch Vorhänge, bald zu einer großen, bald zu einer kleinen Scene gemacht werden könnte.

Wenn dieses seine Richtigkeit hat, so müssen wir nothwendig an der Einrichtung sowol der alten Schaubühne der Griechen nnd Römer, als der neuern verschiedenes aussetzen.

Jene war so beschaffen, daß der hintere Grund ein festes Werk war, so daß die Bühne nach ihrer Tiefe oder Länge, die ohnedem gering war (*), nicht konnte erweitert werden. Diese hintere Wand stellte insgemein Außen-

seiten

(*) Der Herr von Riedesel sagt in seiner Reise durch Sicilien und Großgriechenland (S. 152), daß er die Scene in dem Theater von Tavormina, dem alten Tauromi-nium, nur von 5 Neapolitanischen Palmen gefunden, welches freylich eine unbegreifliche Einschränkung ist.

seiten von Gebäuden vor, aus denen die handelnden Personen durch drey verschiedene Thüren hervortraten; und der Platz, wo sie spielten, war insgemein eine Straße, ein Markt, oder ein Platz außer einer Stadt, aber immer gleich tief.

In unsern Bühnen macht meistens ein bis auf den Boden herunterhangender Vorhang den hintern Grund der Bühne aus. Dieses giebt den Vortheil, daß nicht nur die Tiefe der Schaubühne nach Belieben größer oder kleiner kann gemacht werden, nachdem man den Vorhang von dem vordersten Ende der Bühne mehr oder weniger entfernet; sondern daß vermittels der darauf angebrachten Malerey die Scene sich so weit erstrecken kann, als man will.

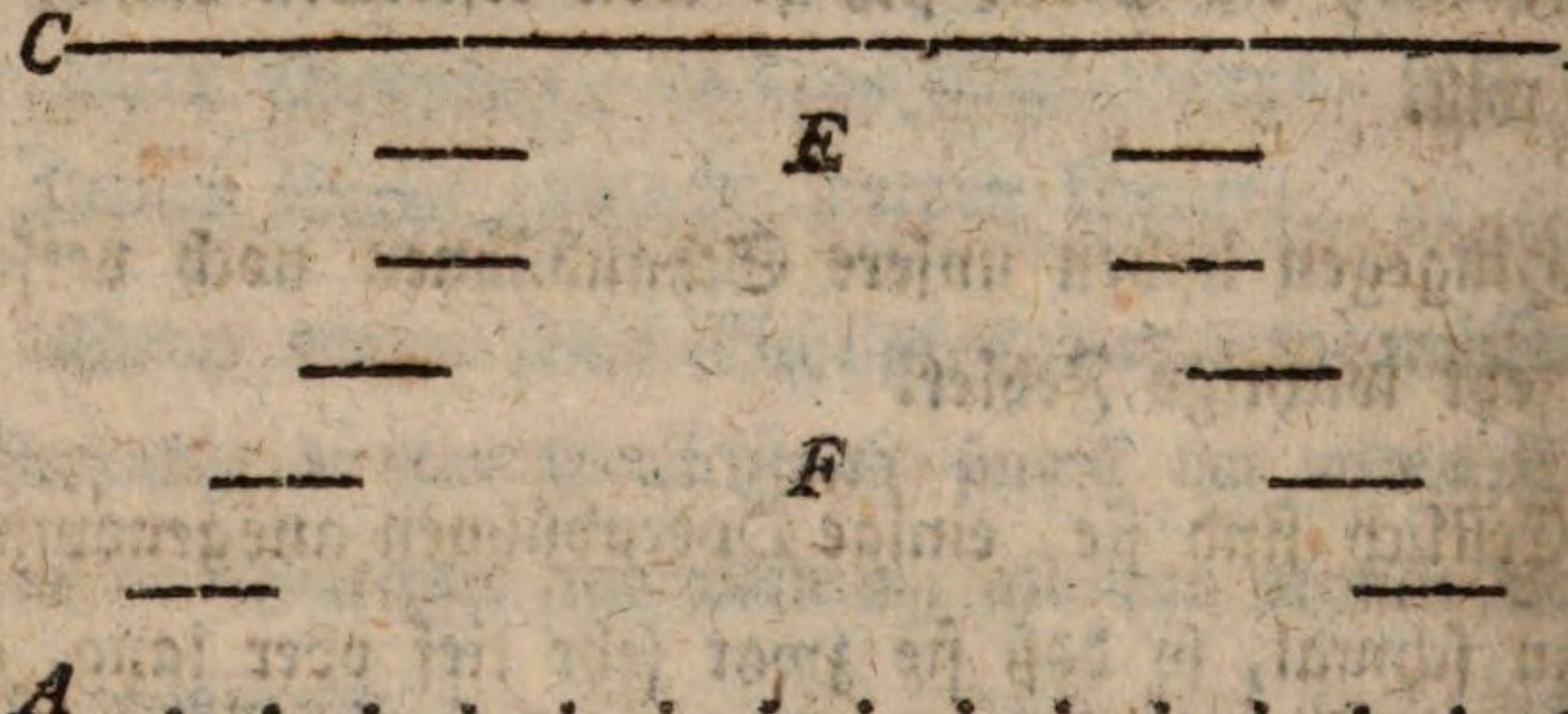
Hingegen haben unsere Schaubühnen noch verschiedene sehr wichtige Fehler.

Erstlich sind sie, einige Opernbühnen ausgenommen, viel zu schmal, so daß sie zwar sehr tief oder lang, aber nie keine breite Plätze vorstellen können. Die Schauspieler können sich zwar in Ansehung der Tiefe insgemein weit genug von einander entfernen, aber in einerley Entfernung von dem Zuschauer stehen sie immer nahe neben einander, obgleich die Handlung oft das Gegentheil erfodert.

Dann hat unsere Scene mit der alten den Fehler gemein, daß Straßen, öffentliche Plätze, und die innern Zimmer der Häuser dieselbe Breite haben; weil die Schau-

bühne sich in der Breite nicht so, wie in der Länge, größer und kleiner machen läßt, sondern immer gleich bleibet. Wäre unsere Bühne überhaupt viel breiter, als sie wirklich ist, so könnten die handelnden Personen sich nach der Breite weiter von einander entfernen, und man könnte nicht nur sehr tiefe, sondern, wenn die Malerey an den beweglichen Seitenwänden zu Hülfe genommen würde, sehr breite Plätze vorstellen.

Freylich entstünde denn eine neue Schwierigkeit, wenn die Scene in kleine Zimmer zu verlegen wäre. Doch wäre dieser größtentheils dadurch abzuhelfen, daß die vordersten zwey oder drey Wände perspektivisch geschoben würden, wie die beystehende Figur zeiget.



A B stellet das vorderste Ende der Schaubühne in ihrer ganzen Breite vor; *C D* den Vorhang im Grund. Die kleinern Striche die gemalten Wände; *E* ein kleines Zimmer. So könnten die Wände, die *F* gegenüber stehen, einen Vorsaal oder einen andern Platz vor dem Kabinet *E* vorstellen. Die einzige Unbequemlichkeit hiebey wäre, daß dergleichen kleine Zimmer etwas tief in die Bühne hereinkämen, und die Schauspieler etwas lauter sprechen müßten, um verstanden zu werden.

Unter

Unter der Menge der dramatischen Stücke der Alten sind wenige, die sich auf unsern gar zu schmalen Bühnen auf eine schickliche Weise vorstellen ließen, und auch von viel guten neuern Stücken wird die Vorstellung dadurch, daß die spielenden Personen oft zu nahe auf einander stehen müssen, sehr unschicklich. Solche doppelte Auftritte, dergleichen Plautus und Terenz bisweilen haben, und die sehr lustig sind, können auf unsern engen Bühnen gar nicht angebracht werden (*).

§. 94.

Von den Talenten und Eigenschaften des Schauspielers.

Der gute Schauspieler kann in Ansehung seiner Talente, so wie jeder andere Künstler, Anspruch auf allgemeine Hochachtung machen. Plato fodert nicht nur von dem Dichter, sondern auch von dem Rhapsodisten, folglich dem Schauspieler, daß er bisweilen durch ein göttliches Feuer ergriffen, in voller Begeisterung seyn müsse (**).

(*) Es ist Schade, daß Herr von Riedesel, da er in den Ruinen eines alten Theaters in Sicilien gewesen ist, nicht eine genaue Beschreibung von allem gegeben hat, aus welcher vielleicht einiges Licht über die wahren Ursachen des sich von der Scene so sehr leicht bis auf die entlegensten Stellen des Schauplatzes ausbreitenden Tones hätte gezogen werden können. Denn es ist noch ein großer Mangel unserer Bühnen, daß sie den Ton der spielenden Personen eher schwächen, als verstärken.

(**) In Jone.

In der That scheinet ein mittelmäßiger Dichter, den Horaz für unerträglich hält, noch erträglicher, als ein mittelmäßiger Schauspieler zu seyn, auf den man genau anwenden kann, was Quintilian vom Redner sagt: „Wenn er nicht rührt, so wird er abgeschmackt; denn die Miene, die Stimme und das ganze Ansehen eines in Affekt gesetzten Beklagten, werden denen, die dadurch nicht wirklich gerührt worden, zum Gespötte. Hier ist keine Mittelstraße; entweder weinet man mit ihm, oder man lacht ihn aus.“ (*)

Der bekannte Ausspruch des Demosthenes über die vorzügliche Wichtigkeit der Aktion, oder des mündlichen Vortrages in der Beredsamkeit, ist ein vortheilhaftes Zeugniß für den Schauspieler; denn das, was bey ihm nur einen Theil der Kunst ausmacht, ist nach jenem Ausspruche bey dem Redner das vornehmste. Deßwegen hat auch Cicero sich angelegen seyn lassen, von dem Schauspieler Roscius in diesem wichtigen Theile der Kunst zu lernen (**).

(*) Nam & vultus & vox & illa excitati rei facies ludibrio etiam plerumque sunt hominibus, qnos non permoverunt. Nihil habet ista res medium: sed aut lacrymas meretur aut risum. *Quint. Inst. L. VI. C. I.*

(**) Darüber hat sehr gut der Verfasser jenes Werkes geschrieben, das vor mehrern Jahren unter dem Titel: **der Schauspieler**, herausgekommen ist; dessen fleißiges Lesen wir jedem Schauspieler auf das nachdrücklichste empfehlen.

Der Schauspieler muß so gut, als der Dichter oder ein anderer Künstler, zu seinem Beruf gebohren seyn, und kann, wo die Natur nicht das beßte an ihm gethan hat, so wenig, als ein anderer durch Regeln gebildet werden. Aber er wird, wie jeder Künstler, nur durch Uebung vollkommen.

Bey dieser Kunst kömmt es zwar hauptsächlich nur auf zwey Hauptpunkte an: auf den mündlichen Vortrag, und auf die Sprache der Geberden; aber jeder hat erstaunliche Schwierigkeiten.

Die erste Sorge wendet also der Schauspieler auf den Vortrag der Rollen, die er übernimmt; weil dieser zum wenigsten eben so viel zur Wirkung eines Drama beyträgt, als die Worte selbst. Dieses allein aber erfodert eine ausnehmende Urtheilskraft, weil es ohne diese unmöglich ist, sich so vollkommen, als hier nöthig ist, in die Gedanken und Empfindungen eines andern zu setzen, und seinen Worten allen Nachdruck und jeden Ton zu geben, den sie in seinem Munde haben würden. Man muß, so zu sagen, in die Seelen anderer Menschen hineinschauen können. Und doch ist dieses nur erst ein vorläufiger Punkt zum wahren Vortrag. Denn der Schauspieler muß das, was er in Absicht auf die Richtigkeit des Tones und des Nachdrucks fühlet, auch wirklich durch die Stimme leisten können. Daß hiezu ungemein viel gehöre, kann man daraus abnehmen, was uns Cicero,

ein guter Kenner dieses Theils der Kunst, von den Uebungen der Schauspieler sagt (*).

Noch mehr Schwierigkeit hat der andere Punkt. Zum mündlichen Vortrag sind Worte vorgeschrieben, denen man nur ihren wahren, dem Charakter der Person und den Umständen angemessenen Ton zu geben hat. Aber jeder Mensch hat auch da, wo er so spricht, wie ein anderer, seine eigene Geberden; nimmt eine besondere Miene, Stellung und Bewegung an. Hier ist es also nicht genug, daß der Schauspieler alles dieses mit den Worten übereinstimmend macht; es muß mit dem ganzen Charakter der Person übereinstimmen, der bald groß und edel, bald vornehm, aber dabey niederträchtig; bald gemein, aber höchst ehrlich u. s. f. ist.

Ich gestehe es, daß ich von den Talenten der Künstler keinen mehr bewundere, als diesen, sein ganzes äußerliches Betragen nach jedem Charakter völlig schicklich abzuändern. Was für ein genauer Beobachtungsgeist, was für große Erfahrung und Kenntniß der Menschen, was für eine erstaunliche Beugsamkeit des Geistes und des Körpers wird nicht hiezu erfodert?

Auf die Regeln, die die Meister dieser Kunst vorschreiben, nicht um den wahren Charakter zu treffen — denn

(*) Et annos complures sedentes declamitant, & quotidie antequam pronuntient vocem cubantes sensim excitant, eamdemque, quum egerunt sedentes ab acutissimo sono ad gravissimum recipiunt & quasi quodammodo colligunt. *De Orat. L. I.*

denn dieses kann man nicht durch Regeln lernen —, sondern einen gewissen theatralischen Anstand zu beobachten, und nichts zu übertreiben, halten wir nicht viel. Wir glauben vielmehr bey den meisten französischen Schauspielern, die auch am fleißigsten nach diesen Regeln gebildet worden, eine nicht gute Wirkung derselben beobachtet zu haben. Man merkt es nur gar zu oft, daß ein Arm gerade nur so weit und so hoch ausgestreckt ist, als die Regel es vorschreibt; und daß die Stellung der Füße und der Gang selbst, mehr den Tänzer, als die ungezwungene Natur verrathen. Zwischen den gefälligsten und schönsten Manieren eines in der großen Welt vollkommen gebildeten Menschen und des beßten Tänzers, ist immer ein großer Unterschied, obgleich jener auch zum Theil von dem Tänzer gebildet worden. Gar viele Schauspieler haben noch etwas von dem Gepräge der Schule, wo sie die Kunst gelernet haben, an sich, so wie man gar oft an einem neuen Kleide noch einige Spuren des Schneiders entdeckt. Dieß ist für den feinern Geschmack immer anstößig.

Wie Rikkoboni sogar habe behaupten können, der Schauspieler müsse sich hüten, sich zu sehr in die Empfindung seiner Rolle hineinzusetzen, aus Furcht, die Regeln darüber zu vergessen, verstehe ich nicht. Vielmehr habe ich geglaubt, daß der griechische Schauspieler Polus das wahre Mittel getroffen habe, seine Zuschauer zu rühren. Er hatte die Rolle der Elektra vorzustellen, die ihren vermeyntlich gestorbenen Bruder beweint, indem sie

seine Asche in einer Urne trägt. Der Schauspieler hatte einen geliebten Sohn verlohren, und um sich in wahrhafte Traurigkeit zu versetzen, ließ er in bemeldter Scene die Urne, darinn seines Sohnes Gebeine lagen, sich bringen. Daß ihm dieses vortrefflich geholfen, versichert uns ein alter Schriftsteller (*). Je mehr also der Schauspieler von dem wahren Gefühl seiner Rolle in sich erwecken kann, je sicherer wird er sie auch ausdrücken, und Zuschauer, denen es um wirkliche Rührung zu thun ist, werden es ihm sehr gerne vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleiten, die Arme höher auszustrecken, oder die Füße weiter auseinander zu setzen, als der Tanzmeister es vorschreibt.

Es ist aber nicht genug, daß der Schauspieler sich in die Empfindung setze, die er ausdrücken soll: er muß sie auch in dem besondern Licht, in der bestimmten Zeichnung des Charakters ausdrücken, den er angenommen hat. Der Held trauert und freuet sich anders, wie der gemeine Mensch. Sowol durch einen übertriebenen, als durch den falschen Ausdruck wird das Gegentheil dessen, was der Dichter gesucht hat, erhalten. Wenn der Dichter edlen Stolz schildert, der Schauspieler aber einen hochtrabenden Menschen vorstellt, so verändert sich die Hochachtung

(*) Polus lugubri habitu Electræ indutus urnam e sepulcro tulit filii & quasi Orestis amplexus, opplevit omnia non simulacris neque incitamentis, sed luctu atque lamentis veris. *A. Gell. Noct. Att. L. VII. C. 5.*

achtung in Verachtung: wenn der Dichter einen stillen, tiefsitzenden Schmerz haben will, der Schauspieler aber heult, so wird das Weinen in Lachen verwandelt. Der falsche Nachdruck verderbt alles.

Es gehört so sehr viel dazu, im Ausdruck richtig zu seyn, daß man sich über die kleine Anzahl vollkommener Schauspieler gar nicht wundern darf.

Natur und Fleiß müssen sich zu seiner Bildung vereinigen. Von jener hat er einen feinen durchdringenden Verstand, jeden Charakter sich auf das bestimmteste vorzustellen; eine lebhafte Einbildungskraft, die ihm alles mit lebendigen Farben vor das Gesicht stellt; ein fühlendes Herz, das jede Empfindung in sich hervorbringen kann. Aber ohne Fleiß und Studium sind diese Gaben nicht hinreichend, ihn vollkommen zu machen. Er muß den Charakter seiner Rolle auf das vollkommenste ergründen, bis er die kleinsten Schattirungen desselben erkennt; die Handlung, in welcher dieser Charakter sich äußert, muß ihm in den kleinsten Umständen ganz vor Augen liegen; die besondere Veranlassung zu dem Spiel der Leidenschaften muß er auf das genaueste erwägen, und alles so lange überlegen, bis er sich selbst vergißt, und sich gleichsam in die Person verwandelt, die er vorstellt.

Man hat die Frage aufgeworfen: ob es nöthig sey, den Ausdruck desto vollkommener zu erreichen, daß man die Natur etwas übertreibe? Der ältere Rikkoboni pflegte zu sagen: **wenn man rühren wolle, so müsse man**

zwey Finger breit über das Natürliche hinausreichen. Allein die Gefahr, durch das Uebertriebene frostig zu werden, muß den Schauspieler sehr behutsam machen. Der jüngere Rikkoboni hat sehr wol angemerkt, daß die Natur ohne alle Uebertreibung vollkommen stark genug ist. Leute, welche sich allen Eindrücken der Leidenschaften ohne Verstellung überlassen, dergleichen man unter dem gemeinen Volke genug antrifft, zeigen uns hinlängliche Stärke des Ausdrucks. Kann der Schauspieler dieselbe erreichen, und mit dem edlen Wesen, das Personen von erhabnerm Stande an sich zu haben pflegen, verbinden, so braucht er nichts zu übertreiben.

Was wir bereits von der Nothwendigkeit, sich selbst in die Empfindungen, die man auszudrücken hat, zu versetzen, gesagt haben, gilt hauptsächlich für denjenigen Theil des Ausdrucks, der in der Stellung des ganzen Körpers und in der Bewegung der Gliedmaaßen liegt. Es ist unmöglich, darüber Regeln zu geben; die Natur hat die Triebfedern, die sie dabey braucht, uns verborgen. So wie ein Mensch, der unversehens fällt, aus einer sich selbst unbewußten Furcht, Schaden zu nehmen, durch den Instinkt die Stellung annimmt, die ihn am sichersten bewahret; eine Stellung, welche er durch keine Ueberlegung erfinden würde; eben so wirkt sie in allen Leidenschaften auf die verschiedenen Nerven des Körpers. Der Schauspieler, der sich in ein wichtiges Gefühl zu setzen weiß, wird sich auch bey jedem Ausdruck richtig und natürlich geberden.

Von dem Ausdruck, in so fern er von der Stimme und der Sprache abhängt, lese man den letzten Theil in der Theorie der Beredsamkeit, welcher den Vortrag behandelt.

§. 95.

Ueber Pantomime oder die Geberdensprache im stummen Spiel.

Wir reden hier nicht von dem dramatischen Schauspiel, das durchaus ohne Reden vorgestellt wird; sondern wir schränken alles, was gegenwärtig zu sagen ist, auf das eigentlich stumme Spiel, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Personen zu thun haben, währender Zeit, da sie selbst nicht sprechen.

Dieser Theil der Kunst ist sehr wenig bearbeitet, und erfodert, wenn er nur einigermaßen methodisch behandelt werden soll, die Betrachtung einer so großen Menge besonderer Fälle, aus deren Entwicklung die allgemeinen Grundsätze hergeleitet werden müssen, daß es schwer fällt, diese Materie förmlich abzuhandeln. Man muß hier mit allgemeinen Anmerkungen zufrieden seyn, die auf eine wahre Theorie dieses Theils abzielen.

§. 96.

Rügung der Fehler und Grundsätze einer bessern Pantomime im dramatischen Schauspiel.

Gegen keinen Theil der Kunst wird, wenn ich nicht irre, öfter und schwerer gefehlet, als gegen diesen, wo

Perso-

Personen nicht redend auf der Bühne stehen, und doch an der Handlung wirklichen Antheil nehmen sollen; und dieser Fehler zeiget sich vornehmlich in jenen Scenen, wo in Gegenwart mehrerer Personen eine allein etwas lange spricht, oder wo zwey das Gespräch eine Zeitlang allein fortsetzen. Insgemein ist so gar keine Wahrheit, so gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Personen, daß die Täuschung, darinn man etwa gewesen ist, plötzlich aufhört, und einen merklichen Verdruß, den eine sehr falsche Kunst und ein höchst unnatürliches und erzwungenes Wesen verursachen, zurückläßt.

Ein sehr allgemeiner Fehler ist es, daß die nicht redenden Personen, wenn das, was die redenden sagen, sie eigentlich nicht angeht, sich in Parade hinstellen, als ob dem Zuschauer viel daran gelegen wäre, sie immer zur Aufwartung parat zu sehen. — Die Natur giebt es an die Hand, daß, wenn zwey Personen für sich miteinander reden, das die andern gegenwärtigen nicht interessirt, diese inzwischen herumgehen, oder sonst ohne allen Zwang und ohne alle Rücksicht auf das, was die redenden angeht, sich der Phantasie desselben Augenblickes überlassen. Und dieses sollte doch eben nicht schwer seyn.

Diejenigen, die in einer solchen Scene nichts mehr zu sprechen haben, dürfen sich nur hinsetzen, wo sie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Gesellschaft allein nehmen, um ihm leise etwas zu sagen. Da sehe ich gar keine Schwierigkeit darinn, sich auf der Bühne

eben so natürlich zu betragen, als wenn man in wirklicher Gesellschaft wäre.

Die hingegen, die noch zu sprechen haben, dürfen sich nur angewöhnen, währender Zeit, da sie etwas anders thun, und ohne es sich merken zu lassen, genau auf die redenden Personen zu hören, damit sie zu rechter Zeit einfallen können. Dieß ist doch auch nicht sehr schwer.

Mehr Ueberlegung und Kunst erfodern die alle vorhandene Personen interessirenden Scenen, wobey etliche bloße Zuschauer sind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu sagen haben. Denn da muß jeder an dem, was er hört und sieht, Antheil nehmen, und dieses muß auf eine höchst natürliche Weise geschehen.

Hier machen es sich die meisten Schauspieler zur Regel, daß sie bey scherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umstände nothwendig machen, in zwey Gruppen zusammenstehen, und daß währender Scene an diesen Gruppen wenig verändert werde. Aber die Regel verleitet sie zum ärgsten Zwang. Wie es z. B. sehr natürlich ist, wenn eine geliebte Person in Ohnmacht hinsinket, daß alle dabey Gegenwärtige um sie zusammen laufen; so ist es auch oft höchst unnatürlich, daß sie währender Ohnmacht um sie herum bleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lange auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher ist es, daß nach dem ersten Zusammenlauf, und nachdem die Hülfe veranstaltet worden, einer sich vor Betrübniß auf einen Stuhl hinwirft,

wirft, um sich seinem Schmerzen zu überlassen; ein anderer langsam an dem Ort der Scene, in Traurigkeit vertiefet, herumirrt; ein dritter abgesondert vor sich steht, und mit niedergesenktem Haupte der Traurigkeit still nachhängt, oder neben der leidenden Person steht, u. dgl. Hat er etwas zu reden, so kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Die einzige Schwierigkeit dabey ist diese, daß die Zuschauer, so viel möglich, jede Hauptperson im Gesichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, ist es besser, diese Erfoderniß einmal fahren zu lassen.

Erweckt aber eine interessante Scene lebhafte Leidenschaften, Freude, Zorn, Furcht, Schrecken, wo es noch weit unnatürlicher ist, daß die Personen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben; da wird die Kraft der Scene durch Mangel oder das Unnatürliche der Pantomime völlig zernichtet. Auf der deutschen tragischen Bühne wird nicht selten gerade da, wo das Schrecken oder der Schmerz des Mitleidens am höchsten steigen sollte, gelacht; und allemal ist eine verkehrte Pantomime daran Schuld.

Der komischen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Lustige Charaktere äußern sich insgemein am stärksten durch Geberde und Bewegung des Leibes; und davon hängt die Wirkung der meisten Scenen weit mehr ab, als von dem, was der Zuschauer höret. Man erinnere sich der Scene zwischen Frosine

und

und Harpagon, in dem Geizigen des Moliere, die durch eine gute Pantomime des Harpagon, da wo er nichts redet, äußerst komisch wird.

Sie ist aber im Komischen viel leichter, als im Tragischen; weil dort das Uebertriebene, oder nicht völlig Natürliche selbst, bisweilen etwas Komisches hat. Die meisten komischen Originale haben in ihrem Aeußerlichen etwas seltsam Mimisches, das gegen das gewöhnliche Betragen der Menschen als übertrieben oder unnatürlich absticht.

Diderot schlägt vor, daß der Dichter überall, wo es nöthig ist, den Schauspielern die Pantomime vorschreibe, und führet sehr scheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieses Mittel, sobald die Vorschrift umständlich ist, den Schauspielern ein neuer Zwang angethan würde, und dadurch die Ursachen der schlechten Pantomime sich vermehren möchten. Denn die Furcht, die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entstehende Zwang hat eben den größten Antheil an so viel schlechten Vorstellungen; und nur gar zu oft wird die Pantomime unnatürlich, weil man sich, um sie natürlich zu machen, genau an eine Vorschrift hat halten wollen.

Das beßte Mittel, die Schauspieler zu unterrichten, scheinet mir dieses zu seyn, daß Kenner des Schauspiels die vornehmsten Scenen der bekanntesten Stücke auswählen, und über die Pantomime derselben ihre Gedanken,

mit guten Gründen unterstützt, eröffnen. Jeder Dichter, der ein neues dramatisches Stück herausgiebt, könnte dieses in einer Vorrede dazu thun. Aber man müßte nicht umständliche, noch entscheidende oder ausschließende Vorschriften geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weise pantomimisch gut ausgeführt werden.

Zuerst also müßten über den wahren Charakter der Scene, die man besonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darinn sich äußernden Leidenschaften genau und besonders auch nach ihren äußerlichen Wirkungen betrachtet werden. Hierauf könnten besondere Vorschläge, die ins Umständliche fallen, gemacht werden. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieser Scene könne angeordnet werden, deren jede mit ihrem Charakter übereinkäme; und dann besonders zeigen, wie jede den allgemeinen Foderungen genug thue.

Durch dergleichen einzele kritische Beleuchtungen besonderer Scenen würde man allmählig den Weg zu einer einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen; Sammlungen solcher einzeln Abhandlungen in den Händen der Schauspieler, würden diese zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunst bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das Besondere allemal noch ihrer eigenen Wahl überlassen.

Ballet.

§. 97.

Erklärung.

Wir verstehen unter diesem Ausdruck die Nachahmung einer interessanten Handlung durch den Tanz. Einigermaßen ist es eine durch den Tanz hervorgebrachte allegorische Handlung. Den Raub der Helena erzählt der epische Dichter; im Drama wird er mit allen dabey vorgefallenen Intriguen und Reden nachgeahmt; durch das Ballet wird der Geist dieser Handlung und die Aeußerung der verschiedenen dabey vorkommenden Leidenschaften durch bloße Stellung, Geberden und Bewegung, von Musik begleitet, vorgestellt.

Man ist zwar gewohnt, jedem figurirten Tanz auf der Schaubühne den Namen des Ballets zu geben; aber darüber verdient Noverre, der seine Kunst mit dem Auge eines Philosophen beleuchtet hat, gehört zu werden. Er hält jeden Tanz, der nicht eine bestimmte Handlung, mit Verwicklungen und Auflösungen deutlich und ohne Verwirrung vorstellt, für eine bloße Lustbarkeit (*).

(*) Tout ballet — qui ne me tracera pas avec netteté & sans embarras l'action, qu'il represente; dont je ne pourrois deviner l'intrigue; tout ballet,

Der gemeine Tanz ist eine Lustbarkeit für die tanzenden Personen, und braucht nichts, als dieses zu seyn: das Ballet ist ein Tanz, der die Zuschauer interessiren soll. Es muß also nothwendig etwas anders seyn, als der gemeine Tanz. Es ist ein Schauspiel, oder macht einen Theil desselben aus. Also muß es den allgemeinen Charakter des Schauspieles an sich haben.

§. 98.

Ueber das Fehlerhafte unserer Ballete.

Wie die Ballete auf der Schaubühne gegenwärtig sind, verdienen sie schwerlich unter die Werke des Geschmackes gezählt zu werden; so gar nichts geistreiches und überlegtes stellen sie vor. Man sieht seltsam gekleidete Personen, mit noch seltsamern Geberden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen auf der Schaubühne herumrasen; und niemand kann errathen, was dieses Schwärmen vorstellen soll.

Es ist nichts ungereimters, als nach einer ernsthaften dramatischen Handlung eine so abgeschmackte Lustbarkeit auf der Bühne zu sehen. — Das Ballet verdienet gewiß, daß ihm die Kritik zu Hülfe komme.

§. 99.

---

let, dont je ne sentirai pas le plan, & qui ne m'offrira pas une exposition, un nœud, un denouement, ne sera plus qu'un simple divertissement de danse. V. *Lettres sur la danse par M. Noverre.*

§. 99.

Vorschläge zum guten Ballet.

Wollten wir darüber einen Vorschlag geben, so müßten die ersten Versuche von dem, was das leichteste ist, gemacht werden. Das Sittliche scheinet leichter, als das Leidenschaftliche zu seyn. Ballete, die blos einen allgemeinen sittlichen Charakter haben, die Fröhlichkeit, oder Ernsthaftigkeit, oder lieblichen Anstand der Sitten ausdrücken, ohne eine besondere Handlung vorzustellen, sind das leichteste.

Wenn man uns nach einem interessanten Drama, je nachdem es einen lustigen, oder fröhlichen, oder traurigen Ausgang gehabt hat, in einem Tanze diese Empfindungen überhaupt, nach dem besondern Gepräge der Sitten des Volkes, bey dem die Handlung geschehen ist, vorstellt, so thut ein solcher Tanz seine gute Wirkung.

Aber besondere Handlungen in dem Ballet vorstellen, ist höchst schwer, weil es gar zu leicht ins Abgeschmackte fällt. Es soll nicht die Handlung selbst, sondern gleichsam eine Allegorie derselben seyn. Hat der Balletmeister eine bestimmte Handlung gewählt, so muß er, wie der Maler, die vorzüglichen Augenblicke derselben zuerst aufsuchen. So viel deren in der Handlung sind, so viel Absätze oder Perioden muß sein Ballet haben.

Dann muß er auf eine geschickte malerische Vorstellung solcher Augenblicke denken, welche eigentlich die

Hauptsache seiner Vorstellung ausmachen. Was zwischen diesen Augenblicken liegt, ist von gemäßigtem Inhalt, wozu er schickliche Bewegungen und Tänze erfinden muß, die dem Charakter und den Sitten der Personen gemäß sind. — Dabey sollen die zur Mode gewordenen symmetrischen Stellungen und Bewegungen der Personen eben so sorgfältig vermieden werden, als der Maler sie vermeidet. Es kann nichts helfen, wenn alle Personen einerley Bewegung und Stellung haben, und so aussehen, wie eine einzige tanzende Person, die man durch ein vielseitiges Glas zehnfach sieht (*).

§. 100.

Von dem Nutzen des Ballets.

Wozu kann das Ballet nützen? Vors erste giebt es sehr interessante Handlungen, die sich zum eigentlichen Drama nicht schicken, weil es ihnen an der Größe oder Aus-

(*) Es läßt sich aus den verschiedenen Nachrichten, die wir von den Balleten der alten Griechen haben, muthmaßen, daß sie auch bey ihnen von zweyerley Gattung waren; daß einige als Schauspiele einer besondern Art aufgeführt; andere aber als Theile der dramatischen Vorstellungen auf der Bühne vorgestellt worden. Die Ballete der Alten waren ganz charakteristisch; einige stellten Nationalhandlungen oder Gebräuche vor; andere waren Nachahmungen besonderer Begebenheiten.

Im vorigen Jahrhundert wurden an einigen Höfen Schauspiele unter dem Namen **Ballete** aufgeführt, welche mit Gesang und Reden untermengt waren. Durch Recitative wurde so viel als zum Verstande der Handlung nöthig schien, gesagt, und das Tanzen wurde durch Arien unterbrochen. **Rousseau Art. Ballet.**

Ausdehnung fehlt. Valerius Maximus erzählt eine Anekdote von dem ältern Scipio, dem Afrikaner, der in seinem Landhause von Straßenräubern besucht worden, die man nicht ohne den Wunsch lesen kann, die Hoheit dieses großen Mannes, und die selbst Räubern dadurch erweckte Ehrfurcht, in Mienen, Geberden und Bewegung zu sehen (*). Diese Handlung, wie sie wirklich ist, schickt sich nicht für das Drama; aber zum Ballet hätte sie gerade die rechte Größe. Die Geschichte enthält sehr viele Handlungen dieser Art.

Ueberdieß giebt es Empfindungen und Leidenschaften, deren Aeußerungen eben nicht nothwendig in einer großen Handlung brauchen vorgestellt zu werden, wo so viel Nebendinge die Aufmerksamkeit zu sehr zerstreuen; die man besser empfindet, wenn alles, was geschieht, sich ganz allein und unmittelbar darauf bezieht. Wer würde nicht gern einen Helden in dem Augenblick sehen, da er von einem Siege, wodurch er ein Volk gerettet, unter seine Bürger zurückkömmt, und von diesen mit der Freude, dem Dank und der Ehrfurcht, die er verdient, empfan-

gen

(*) Hæc postquam domestici Scipioni retulerunt, fores referari eosque intromitti jussit: qui postes januæ tanquam aliquam religiosissimam aram, sanctumque templum venerati, cupide Scipionis dextram apprehenderunt, ac diu deosculati, positis ante vestibulum donis, quæ Deorum immortalium numini consecrari solent, læti, quod Scipionem vidisse contigisset, ad lares revertunt. — Hostis iram admiratione sui placavit; spectaculo præsentiæ suæ, latronum gestientes oculos obstupefecit. *Valer Max. L. II. C.* 10.

gen wird? Dergleichen Vorstellungen können auf keine bessere Weise, als durch den Schauspieltanz, nachgeahmt werden.

Aber freylich gehört etwas ganz anders dazu, als künstliche Sprünge und manierliche Schritte, um das Ballet nützlich zu gebrauchen.

§. 101.

Ueber Kleidung im Schauspiel.

Die gute Wahl der Kleidung macht einen Theil der Wissenschaft aus, die ein Schauspieler besitzen muß. — Umständlich wollen wir uns hier in diesen Punkt nicht einlassen; ein paar allgemeine Grundsätze scheinen diese Sache hinlänglich in das gehörige Licht zu setzen. Die Kleidung muß überhaupt nach Beschaffenheit der Umstände schön und schicklich seyn.

Wir bemerken über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur so viel an, daß darinn nichts offenbar ungereimtes, unförmliches und unnatürliches seyn dürfe. Hieher rechnen wir überhaupt alles, was der menschlichen Gestalt, die von allen sichtbaren Formen die schönste ist, ein unförmliches eckigtes Ansehen giebt. Der Schauspieler muß jene Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menschlichen Gestalt verstellet, und die Verhältnisse der Theile völlig verderbt, wie z. B. der Kopfputz, der den Kopf noch einmal so groß macht, als er ist ꝛc. Eben diese Regel schließt von der Kleidung alles

steife

steife und ungelenkige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers ist, daß er überall gelenkig und zu unendlich mannigfaltigen Wendungen geschickt ist.

Man schreibt sonst dem Schauspieler vor, daß er sich in seinen Vorstellungen nach dem Ueblichen, oder dem sogenannten **Kostume** richten soll; und es ist gut, daß er es bis auf einen gewissen Grad beobachtet: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenstreitenden Geschmack anzeiget, müssen sie das Uebliche verbessern (*).

Ungereimte Kleidungen kann man dem Schauspieler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Personen nach dem Zweck seiner Arbeit lächerlich vorzustellen hat, und die Kleidung eben eines der Mittel ist, das wesentlich dazu gehört. Aber auch in diesem Falle muß die Sache nicht zu sehr ins Abgeschmackte getrieben werden. Ganz verrückte Köpfe, die man überall ins Tollhaus setzen würde, sind bey keinerley Gelegenheit ein Gegenstand des Spotts; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht übertrieben werden, damit sie nicht eckelhaft werde, da sie nur lächerlich seyn soll (**).

Die

(*) Und gerade durch die verschiedenen Kleidungen mancher Schaubühnen werden im Staat die ungereimtesten und unnützesten Kleiderarten eingeführt.

(**) Es ist um so viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauspiele anordnen, dieses ernstlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich ist, das ganz Alberne und Abgeschmackte an die Stelle des blos Lächerlichen gesetzt zu sehen.

Die Schicklichkeit der Kleidung erfodert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterscheiden vielfältig den Stand und die Würden der Personen, und selbst die Geschäfte oder die Handlung, darinn sie begriffen sind. Es ist daher eine Unschicklichkeit, welche aus der ehemaligen Barbarey hie und da in Schauspielen übrig geblieben ist, wo man noch bisweilen vornehmere Personen in völlig feyerlichem Staat sieht, da sie kaum aus dem Bette aufgestanden sind, und nun blos häusliche Verrichtungen haben.

Die Schauspieler sollen bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuschung so völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuschauer so anstößig sind, daß die ganze Wirkung, die ein Drama haben sollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauspieler scheinen zu glauben, daß in dramatischen Stücken von einiger Würde die Personen nie anders, als in gewissem Staat erscheinen können. In der That ist es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einer Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht sagen, daß man auf der Bühne jemand so natürlich im Bette liegen lasse, wie er es etwa in seiner Schlafkammer gewohnt ist. Aber auch die allergewöhnlichste Hauskleidung kann mit Anständigkeit und Würde verbunden seyn, wenn nur der, der diese Sachen angiebt, ein Mann von Nachdenken ist, und einige Kenntniß der Welt hat.

Zu dem Schicklichen können wir auch das rechnen, was von dem Ueblichen charakteristisch ist. Darauf hat der Schauspieler insbesondere Acht zu geben. Man ist oft in Verlegenheit, seiner Person eine bestimmte äußere Kenntlichkeit zu geben; und da kömmt das Charakteristische sehr zu statten. Es giebt ganze Kleider, einzele Theile, sogar Farbe des Gewandes, besondere Arten des Schmucks, die völlig charakteristisch sind, und sogleich den Stand, oder die Würde; oder eine ganz besondere Verhältniß derselben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Diese muß der Schauspieler aus der alten und neuen Geschichte und von mehrern Nationen kennen.

Bayerische Staatsbibliothek München

Revision.

Fehler	Korrektur	Seite
geistliche	geistige	31
blieben	bleiben	106
andere	andern	133
verdirbt	verderbet	166
der der	den der	184
Entckung	Entzückung	199

Bayerische
Staatsbibliothek
München

XXX (1+2) I 87

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sulzer, Johann Georg, 1720-1779

Johann Georg Sulzers Theorie der Dichtkunst Zum Gebrauch der Studirenden

Bd.: 2

München (1789)

L.eleg.g. 393-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574729-7
VD18 80345980-001